L. van BEETHOVEN'S

Klavierwerke.

Band I.

(Cotta)

Vortragszeichen schon mehr Aufmerksamkeit geschenkt haben, dem Original die Rücksicht schuldig zu sein, dass wir die von uns beigefügten Bezeichnungen in kleinerer, beziehungsweise schwächerer Schrift ausdrücken.

Auch in Bezug auf die Vortragsbezeichnung, sowohl hinsichtlich der Phrasirung, als hinsichtlich der Dynamik, gilt übrigens die frühere Bemerkung, dass wir durchaus nicht den Anspruch erheben, darin das einzig Richtige getroffen zu haben: in vielen Fällen können verschiedene Vortragsweisen zulässig und vielleicht gleich gut sein; dass jedoch eine abgerundete und charakteristische Ausführung weit sicherer erreicht wird, wenn jene Punkte planmässig geregelt sind, als wenn ihre Behandlung dem augenblicklichen Einfall, zumal eines weniger gereiften Spielers, überlassen bleibt, wird kaum Jemand bestreiten wollen. Immerhin aber hoffen wir, dass man bei unserer Redaction in den fraglichen Beziehungen den Styl und Charakter der verschiedenen Werke gewahrt und eine übertriebene, raffinirte Zuspitzung des Vortrags vermieden finden werde. Doch bemerken wir ausdrücklich, dass wir unserer Vortragsbezeichnung im Ganzen einen ziemlich scharfen, prägnanten Ausdruck geben: die Erfahrung lehrt zur Genüge, wie sehr es bei der Mehrzahl der Klavierspieler Bedürfniss ist, gerade in den Werken der Klassiker einer farblosen Verschwommenheit des Vortrags entgegenzuarbeiten und auf ein möglichst plastisches Heraustreten von Licht und Schatten hinzuwirken — eine Vortragsweise, welche (abgesehen davon, dass sie durch unsere heutigen, klangreicheren und mehr forttönenden Instrumente entschiedener erfordert und unterstützt wird) zumal bei minder begabten Schülern leichter das Gefühl für den geistigen Inhalt der klassischen Werke weckt, während sich die etwaigen Schroffheiten derselben allmählig von selbst wieder abschleifen oder unschwer abschleifen lassen. Andererseits können wir freilich auch nicht gemeint sein, mit unseren Zeichen Alles, was zu einem schönen Vortrage gehört, erschöpft zu haben, da ja doch Vieles, was in dynamischer Hinsicht erforderlich ist, als nach den allgemeinen Accentuationsregeln selbstverständlich oder als allzusehr ins Kleine gehend, unangedeutet bleiben muss, und da ja selbst die allereingehendsten Vortragsbezeichnungen die innere Auffassung und lebenswarme, geisterfüllte Reproduction des Stoffes zwar anzubahnen und hervorzulocken, aber nicht unmittelbar ins Leben zu rufen vermögen.

Zur genaueren Bezeichnung der Zeitmasse sind in unserer Ausgabe den ursprünglichen Tempo-Angaben Bestimmungen nach Mälzl's Metronom beigefügt. Wir hätten wohl in manchen Fällen, namentlich bei den älteren Meistern, deren Tempobegriffe von den heutigen in mehrfacher Hinsicht etwas abweichen (sofern sie sich weniger in Extremen bewegten, also die schnellen Zeitmasse nicht eben so schnell, aber auch die langsamen vielfach nicht eben so langsam, wie die neueren Componisten, verstanden), uns veranlasst sehen können, die Wortbezeichnungen der Tempi mehr nach unseren jetzigen Begriffen einzurichten. Allein es ist hiebei zu erwägen, dass einzelne Modificationen in diesem Punkte consequenterweise zu durchgreifenden Aenderungen führen müssten, wenn nicht die richtige Einsicht in das Verhältniss der verschiedenen Zeitmasse zu einander darunter leiden soll; es ist ferner zu erwägen, dass es doch in der Natur der Sache liegt und ja schon vielfach zur Gewohnheit geworden ist, die Bedeutung der Tempobezeichnungen einer bestimmten Zeitperiode oder einzelner Componisten, wie sie in der That mit deren eigenthümlichem Styl eng zusammenhängt, so auch von deren eigenem Standpunkt aus zu beurtheilen, also z. B. ein Allegro bei Bach oder Händel, ja selbst bei Haydn oder Mozart, nicht wie ein modernes Allegro aufzufassen. Und diese Erwägungen liessen es uns angemessener erscheinen, überall die Originalbezeichnungen für die Tempi stehen zu lassen, unsere Auffassung derselben aber durch metronomische Bestimmung darzulegen.

Weiter geben wir in unserer Ausgabe, zur Erleichterung und Regelung der technischen Ausführung, einen Fingersatz nach streng kunstgerechten Principien und vielfacher praktischer Erfahrung, und zwar in einer Vollständigkeit, wie sie für die verschiedenen Stufen der Ausbildung, welche bei den Spielern der verschiedenen Werke vorauszusetzen sind, nur irgend wünschenswerth sein kann.

Durch die im Bisherigen auseinandergesetzte Bearbeitungsweise, welche alles für die praktische Ausführung Dienliche soweit möglich in den allgemein verständlichen musikalischen Zeichen und Kunstausdrücken beibringt, und sich daher nicht viel auf umständliche Erörterungen in besonderen Anmerkungen einlässt, hoffen wir zu den Werken der Klassiker des Klavierspiels gleichsam einen praktischen Commentar zu liefern, welcher einerseits den Selbstlernenden, der auf mündlichen Unterricht verzichten muss, schriftlich über die Erfordernisse einer guten Ausführung unterrichtet, andererseits dem Lehrer eine Menge Zeit und Mühe erspart, die dieser sonst auf Fingersatzschreiben, auf Erklärungen und Angaben bezüglich des Vortrags u. s. w. verwenden müsste, und die er nun dem Unterricht in anderer Weise zu Gute kommen lassen kann — einen Commentar, welcher aber endlich auch dem ausgebildeten, selbständigen Klavierspieler in vieler Hinsicht den Weg ebnen und seine Aufgabe erleichtern wird.

Wir wünschen jedoch unserer Ausgabe noch einen besonderen Werth dadurch zu verleihen, dass sie auch

einen wissenschaftlichen Commentar gibt, bestehend in einer dem Notentexte beigefügten Analyse der einzelnen Compositionen in Betracht ihrer formalen Bildung, mittelst Bezeichnung ihrer Hauptbestandtheile („Hauptsatz, Seitensatz“ u. s. w.). Wir hoffen, dass diese Beigabe manchem Klavierspieler und Lehrer eine Anregung und ein Führer zu tieferem Eindringen in die Gestaltung und den Inhalt unserer klassischen Klavierwerke sein und hiedurch befruchtend wirken werde nicht bloss für eine sinngemässe Ausführung derselben, sondern überhaupt für Verbreitung einer gediegeneren musikalischen Bildung.

Unsere Ausgabe erstreckt sich vorläufig auf eine Auswahl zweihändiger Sonaten und anderer Klavierwerke von Joseph Haydn, sowie zwei- und vierhändiger Sonaten und sonstiger Compositionen von Mozart, ferner auf eine kleinere Auswahl zweihändiger Sonaten und anderer Stücke von Clementi, sowie von Dussek, auf sämmtliche zweihändige Sonaten und eine Auswahl aus den übrigen Klaviercompositionen von Beethoven, auf die zweihändigen Sonaten nebst einer Auswahl sonstiger Klavierwerke von C. M. v. Weber, und endlich auf eine Auswahl von Sonaten und andern Compositionen zu zwei und zu vier Händen von Franz Schubert.

In der Redaction wird der unterzeichnete Herausgeber in umfassender Weise unterstützt durch Herrn Professor Dr. Faisst, Director des Stuttgarter Conservatoriums für Musik. An der Bearbeitung der Werke von Haydn und Mozart bezüglich der Phrasirung und der dynamischen Zeichen ist ausserdem Herr Kapellmeister Ignaz Lachner in Frankfurt a. M. mitbetheiligt. Für die Beethoven'schen Werke aber von op. 53 an ist Herr Dr. Hans v. Bülow, und ebenso für die Werke von Weber und einen Theil derjenigen von Schubert Herr Dr. Franz v. Liszt gewonnen worden, und zwar diese beiden Meister in der Weise, dass sie die Redaction der betreffenden Tonschöpfungen durchaus nach eigenem, selbständigem Ermessen besorgen.

Nach dieser Darlegung des Planes und der Principien, welche unserer instructiven Ausgabe im Ganzen zu Grunde liegen, ist uns noch übrig, unser besonderes Verfahren in Betreff der Beethoven'schen Werke, welche hier folgen, zu erläutern.

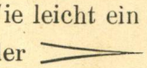
Die vorliegende Ausgabe umfasst, mit Ausschluss der vierhändigen Compositionen Beethoven's, sämmtliche von ihm in seinen Meisterjahren herausgegebenen (also sämmtliche mit Opuszahlen versehenen) Sonaten, ferner alle mit Opuszahlen versehenen Variationen, Rondo's und andern kleineren Werke, endlich eine Auswahl der theils an sich, theils für Zwecke des Elementarklavierunterrichts werthvollsten Compositionen (hauptsächlich Variationen) ohne Opuszahl. Dieser Inhalt ist in der Weise auf 5 Bände vertheilt, dass der erste die 10 ersten Sonaten, von op. 2 bis op. 14 einschliesslich, der zweite die 10 nächsten Sonaten, von op. 22 bis op. 49, der dritte die Variationen, Rondo's u. s. w. bis op. 51 und ohne Opuszahl, der vierte und fünfte endlich die Sonaten und übrigen Klaviercompositionen von op. 53 an, und zwar der vierte bis op. 90, der fünfte bis op. 129, enthält. Die erwähnte Anordnung unserer Ausgabe wurde veranlasst durch die im Interesse der Bearbeitung für vortheilhaft befundene Uebertragung der späteren (in unseren zwei letzten Bänden enthaltenen) Beethoven'schen Werke an Herrn Dr. v. Bülow.

Während uns nun über die Grundsätze für die Behandlung eben dieser letzteren Werke, wofür unserem geschätzten Mitarbeiter vollkommen freie Hand gelassen war, keine Aeusserung zusteht, haben wir uns darüber auszusprechen, wie wir unsere Aufgabe bezüglich der in den drei ersten Bänden gegebenen Werke aufgefasst haben und zu lösen bestrebt waren, und ergänzen hiefür die früheren, diese instructive Ausgabe im Allgemeinen betreffenden Bemerkungen mit Folgendem.

So viel vollständiger und genauer auch in den Beethoven'schen Werken gegenüber den Haydn'schen und Mozart'schen die Bezeichnung des Vortrags hinsichtlich der Phrasirung, der Tonstärke u. s. w. vom Componisten selbst notirt und in den bisherigen Ausgaben wiedergegeben ist, so blieb unserer Bearbeitung doch immer noch sehr viel zu thun übrig.

Dem aufmerksamen Beobachter kann es, was zuvörderst die Phrasirung, die Verbindung oder Trennung der auf einander folgenden Töne und Tongruppen, betrifft, nicht entgehen, dass auch bei Beethoven Vieles nicht so erschöpfend und pünktlich ausgedrückt ist, wie es selbst der vollständig auf der Höhe seiner Aufgabe stehende Spieler wünschen möchte. Vor allem ist die Stellung und Ausdehnung der Bindebögen in sehr zahlreichen Fällen eine keineswegs zuverlässige. Gar oft sind dieselben — sei es durch Schuld des Notenstechers und Correctors, sei es durch Schuld des dem Stich zu Grunde gelegten Manuscripts, nicht selten gewiss auch in Folge eiliger Schreibweise des Componisten, der sich um solche ihm mehr oder weniger selbstverständlich erscheinende Dinge nicht sonderlich kümmern mochte — so gesetzt, dass Anfang und Ende der dadurch umfassten Notengruppe zweideutig oder geradezu unrichtig bezeichnet sind; gar oft sind mehrere Takte oder mehrere sonst unter sich ähnliche Tonfiguren unmittelbar nach einander mit verschiedenen Bögen versehen, ohne dass der Meister zwischen diesen Bögen eine Scheidung beabsichtigt hätte, gar oft erstreckt sich ein solches Bindezeichen nur über eine gewisse Gruppe

von Tönen, die etwa zugleich durch gemeinschaftliche Achtel- oder Sechzehntelbalken verbunden sind, ohne dass damit, wie man es strenge genommen aufzufassen hätte, gemeint sein kann, die dem Bogen vorangehende oder nachfolgende Note oder Figur von der Bindung auszuschliessen — und was dergleichen Fälle mehr sind. Nicht selten erweist sich die Ungenauigkeit oder Unrichtigkeit solcher bisheriger Phrasirungsangaben schon durch ihre Verschiedenheit von den bei Wiederholung der gleichen oder einer ähnlichen Stelle gesetzten Bezeichnungen, welche letzteren vielleicht evident die richtigen, manchmal aber wohl auch nur halb richtig und erst durch Combination mit den ersteren richtig zu stellen sind. Meistens jedoch ist man ganz auf das eigene Urtheil angewiesen, um die den Intentionen des Componisten entsprechende Deutung zu finden. Noch mehr trifft diess Letztere zu bei den unzähligen Stellen, Tongruppen und einzelnen Tönen, welchen von Haus aus jegliche Bezeichnung, ob sie *legato, staccato* oder halb *staccato* zu spielen seien, mangelt, bei denen aber natürlich gleichwohl die Wahl der einen oder andern Art von Ausführung nichts weniger als gleichgültig, und sehr häufig auch keineswegs für jeden Spieler selbstverständlich ist. Wir haben es nun als unsere Aufgabe betrachtet, in allen diesen und ähnlichen Punkten die Vortragsweise möglichst genau zu bestimmen und dadurch eine sinngemässe, die verschiedenen Partien der Composition einander charakteristisch gegenüberstellende Ausführung anzubahnen. Dass wir hiebei auch das sogenannte *legatissimo* hin und wieder angewendet und durch Noten oder Striche von längerer Geltung ausgedrückt haben, wo es sich darum handelt, eine melodische Stimme aus einer Figuration heraustreten zu lassen oder einer Begleitungsfigur mehr Klangfülle zu verleihen u. dgl., wird kaum einer Rechtfertigung bedürfen, da ja eine solche Spielweise längst als eine unter Umständen empfehlenswerthe anerkannt ist. Eher könnte es in einigen andern Fällen scheinen, als haben wir unsere Interpretationsbefugniss überschritten und durch Umänderung von ⌒ oder ···· in ⌒ Bestimmungen gegeben, welche dem entschieden ausgesprochenen Willen des Componisten widersprechen. Doch dürfte dieses Verfahren ebenfalls begründet erscheinen, wenn man bedenkt, dass die Verschiedenheit der Spielart, beziehungsweise des Tons unserer heutigen Instrumente gegenüber von Beethoven's Zeit mitunter das vorgeschriebene vollständige *legato* unausführbar macht oder ein eigentliches *staccato* zu spitz und scharf werden lässt. Uebrigens hielten wir es für angezeigt, in den Beethoven'schen Werken auch bei den Fermaten, wo sie über Noten stehen, anzugeben, ob von ihnen aus unmittelbar oder erst nach einer kürzeren oder längeren Pause zum Folgenden fortzugehen ist, sowie diejenigen Fälle zu bemerken, in welchen der Uebergang vom Schluss eines Satzes in den Anfang des nächsten ohne Unterbrechung des Taktes erfolgen soll.

Was nun weiter die Bezeichnung der Tonstärke betrifft, so handelte es sich hier wieder vor allem um richtige und unzweideutige Stellung der vom Componisten selbst gesetzten Zeichen, und hatten wir dabei abermals neben sorgfältigster Berücksichtigung der Originaltreue wesentlich die Sinngemässheit derselben ins Auge zu fassen. Wie leicht ein solches Zeichen, zumal ein *sf*, ein  oder in Notenschrift und Notenstich nach Anfang oder Ende oder nach seiner ganzen Ausdehnung um etwas von seiner genauen Stellung abweicht, zu weit nach rechts oder links reicht, weiss Jeder, der solche Dinge genau beobachtet — und doch können solche Verrückungen selbst den Geübten empfindlich in der richtigen Auffassung stören. Unzweifelhaft ist ferner, dass sehr häufig ein dynamisches Zeichen, namentlich eben wieder ein *sf*, sich nur auf die eine oder andere Hand, ja sogar nur auf eine einzelne Stimme dieses oder jenes Systems beziehen kann, während es doch vom Componisten, Copisten oder Stecher in einer Weise zwischen beide Systeme gesetzt ist, als ob dasselbe für Alles, was zusammen angeschlagen wird, gleichermassen gültig wäre. Wir haben uns in allen solchen Punkten der gewissenhaftesten Erwägung der Intentionen des Componisten beflissen und darauf gehalten, dass unsere Feststellungen sich im Stich aufs pünktlichste wiedergegeben finden. Und zwar ist von uns der Grundsatz beobachtet, dass alle diejenigen Tonstärkezeichen, welche nur für eine einzelne Hand oder einen einzelnen Ton gelten sollen, über dem Obersystem, beziehungsweise unter dem Untersystem stehen oder in irgend einer andern unzweideutigen Weise (nöthigenfalls durch eine erläuternde Anmerkung) ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Noten erkennen lassen, während solche Zeichen, die in der Mitte zwischen den beiden Systemen angebracht sind, sich auf beide gemeinsam beziehen.

Hieran schliesst sich ein Verfahren an, das sich uns bei Beethoven in viel höherem Grade, als bei Haydn und Mozart, als unerlässlich herausstellte, nämlich die Bezeichnung der verschiedenen Stärkegrade für mehrere gleichzeitige Partien der Composition. Stimmen verschiedener Art, wie melodieführende, obligat contrapunktirende, rein begleitende (welch letztere unter sich wieder zum Theil von grösserer, zum Theil von geringerer Bedeutung sind), in ihrem richtigen Verhältniss zu einander aufzufassen, ist gerade bei Beethoven für den Schüler, ja selbst für fertige Spieler, durchaus nicht immer eine so ganz leichte Sache, auch nicht etwa durch eine allgemeine kurze

Anleitung geschwind zu erlernen, sondern setzt oft ein eingehendes Verständniss und ein feines Gefühl voraus, und hat doch für einen sinnvollen, eindringlichen, sogar für einen auch nur verständlichen Vortrag die höchste Bedeutung. Wenn wir daher jene verschiedenen anzuwendenden Stärkegrade zu mehreren gleichzeitigen Stimmen beigesetzt oder in Anmerkungen vorgeschrieben haben, so kann diess unseres Erachtens nur dazu dienen, zu einer von dem Componisten als selbstverständlich vorausgesetzten Vortragsweise möglichst anzuleiten und dadurch sowohl dem etwaigen Lehrer die Zeit und Mühe vielfacher Auseinandersetzungen zu ersparen, als die Aufmerksamkeit und Urtheilskraft des Spielers für solche Unterscheidungen auch bei andern, nicht mit ebenso speciellen Bezeichnungen versehenen Tonstücken zu wecken und zu schärfen.

Des Weiteren kommen nun hiezu noch die eben bei Beethoven vielfach ohne ausdrückliche Andeutung von Seiten des Meisters erforderlichen feineren Nuancirungen innerhalb einer gewissen Tonstärke, sowie jezuweilen diess und jenes Andere, was er zu notiren für überflüssig fand oder wohl auch hin und wieder übersah, und was wir soviel als thunlich zu ergänzen hatten, um unser Möglichstes zur Erzielung des rechten Ausdrucks im Vortrage zu thun. Nur äusserst selten dagegen kamen wir in den Fall, dynamische Zeichen, welche den bisherigen Ausgaben nach als original erscheinen, aus inneren Gründen geradezu ändern zu müssen. Uebrigens haben wir natürlich auch betreffs aller von uns ergänzten Bezeichnungen der Tonstärke den oben angeführten Grundsatz hinsichtlich ihrer Stellung zu den Noten befolgt.

Was uns ausserdem noch anzugeben oblag, das waren die in Beethoven'schen Werken unstreitig viel häufiger, als in solchen von Haydn und Mozart, bedingten Temponuancirungen, vor allem kleine *ritardando* und *ritenuto*, aber auch dann und wann *accelerando*, ja Gegeneinanderstellung ganzer Partien in theils bewegterem, theils ruhigerem Zeitmass — Nuancirungen, wie sie zu charakteristischer Wiedergabe der Intentionen des Meisters oft unerlässlich sind, bei denen man sich aber doch ja vor allen im modernen Spiel so beliebten Uebertreibungen hüten und die Bedingung wohl im Auge behalten wolle, dass die Klarheit der Taktverhältnisse nicht gestört und die Einheit des Tempo's nicht wesentlich alterirt werden darf.

Ob wir recht gethan haben, in unserer Bearbeitung auch die gesteigerten Anforderungen der Neuzeit an die Klangwirkung zu berücksichtigen und Angaben über den Gebrauch der Pedale (sowohl des Pedals zur Aufhebung der Dämpfung, als auch zuweilen der Verschiebung) einzutragen, wird sich — wie überhaupt unsere ganze Bearbeitungsweise — nur nach der praktischen Behandlung der Sache beurtheilen lassen. Das bescheidene und vorsichtige Mass, womit wir die Anwendung jener Mittel vorgezeichnet haben, sollte jedenfalls vielmehr dazu beitragen, dem neuerdings so gewöhnlichen Missbrauch derselben, zumal des sogenannten Forte-Pedals, entgegenzuwirken, als dass dadurch den Compositionen des Meisters ein Eintrag geschehen dürfte.

Endlich haben wir einer in unserer Ausgabe bisweilen angewandten Massnahme zu erwähnen, welche sich auf Aenderungen im Notentext selbst bezieht. Es sind diess theils Modificationen, welche wir zu beliebiger Benützung beigeschrieben haben an solchen Stellen, wo Beethoven offenbar nur durch den geringeren Umfang der Instrumente jener Zeit veranlasst wurde, auf eine höhere oder tiefere Tonlage zu verzichten, ohne dass dieser Verzicht eine Consequenz für die weitere Entwicklung des Tonstücks nach sich gezogen hätte. Theils aber sind es Aenderungen von mitunter stärkerer Art, die wir — gleichfalls unter unversehrter Belassung des Originaltextes — anzumerken oder beizufügen uns erlaubt haben, um Compositionen, welche vorzugsweise für Spieler in den ersten Lehrjahren geeignet sind, auch solchen Händen, welche noch keine Oktave spannen können, zugänglich zu machen und für dieselben in technisch-pädagogischer Hinsicht möglichst vortheilhaft zu gestalten. Wir hoffen dadurch vielen Schülern einen Lernstoff zuzuführen, den sie sonst in dem für dessen Auffassung angemessensten Alter entweder nur sehr unbefriedigend und mit Schaden für ihre Technik sich aneignen könnten oder ganz entbehren müssten, während er doch vermöge seines inneren Werths ihre Bildung in ganz anderer Weise fördern muss, als so Vieles, wozu oft in Ermanglung von Besserem gegriffen wird.

Es ist schon in den Erörterungen über die in unserer instructiven Ausgabe im Allgemeinen beobachteten Grundsätze bemerkt, dass wir bei den neueren Meistern, von Beethoven an, aus Rücksicht auf Erkennbarkeit der unserer Bearbeitung zu Grunde liegenden Originalfassung, die von uns beigefügten Vortragszeichen in kleinerer, beziehungsweise schwächerer Schrift ausdrücken wollten. Wir haben dieses Verfahren in den von uns bearbeiteten drei ersten Bänden von Beethoven's Werken nicht bloss in Beziehung auf die Vortragszeichen im engeren Sinn, sondern hinsichtlich aller von uns herrührenden Aenderungen und Zuthaten durchgeführt. Mit Ausnahme der von uns getrennt von der Originalfassung beigegebenen und als solche bezeichneten Umarbeitungen für kleinere Hände, sowie der auf die Form der Tonstücke bezüglichen Notizen, ist Alles, was in und bei dem Notentexte selbst (also ausserhalb der zu unterst einer Seite beigefügten Anmerkungen) in

gewöhnlicher, grösserer und stärkerer Schrift gestochen ist — seien es nun Noten und was dazu gehört, oder Bögen, Stosszeichen, Worte, Buchstaben und andere Bezeichnungen irgend welcher Art — Original; sämmtliche unserer Bearbeitung angehörenden Aenderungen und Zusätze (soweit sie nicht in einzelnen Fällen durch eine Anmerkung, unter Angabe der Originalfassung, ausdrücklich als solche erklärt sind) unterscheiden sich vom Original durch kleinere, schwächere Schrift. An den wenigen Stellen, wo wir glaubten, einzelne, den bisherigen Ausgaben nach als Original erscheinende Bezeichnungen für ungehörig erklären zu müssen, oder wo einzelne Originalnoten von kleineren Händen weggelassen werden sollen, haben wir dieselben in [ ] oder ( ) gesetzt. Bei den Bindebögen war eine ähnliche Ungültigkeitserklärung weder thunlich noch nöthig: man hat sich also, wo zweierlei Schleifzeichen über einander stehen, einfach an die schwächeren, feineren zu halten (falls man überhaupt unsere Auslegung acceptiren will); wo aber mehrere Bögen am Ende eines Takts oder über, beziehungsweise unter einer Note zusammenreichen, hat das Original getrennte Bögen, während wir eine ununterbrochen fortgesetzte Bindung verlangen. Uebrigens war es allerdings nicht wohl ausführbar, alle auch noch so kleinen Verlängerungen von Originalbögen in einer solchen Weise erkennbar zu machen. Ebenso konnten kleine Verlängerungen, Verkürzungen, Vor- und Zurückstellungen von originalen *Crescendo*'s, *Diminuendo*'s und ähnlichen Bestimmungen, sowie Versetzungen von *sf* u. s. w. aus der Mitte weg auf ein einzelnes System u. dgl. nicht immer ausdrücklich als Sache der Redaction angedeutet werden. Auch dafür, dass die verschiedenartigen grossgestochenen Stosszeichen • und ▾ den ursprünglichen durchweg entsprechen, können wir nicht einstehen: wenn gleich Beethoven zwischen diesen Zeichen notorisch mit Absicht unterschieden hat, so sind diese Unterschiede in den bisherigen Ausgaben mit so wenig Zuverlässigkeit wiedergegeben oder gar völlig übersehen, dass wir uns bei der Frage, wo das scharfe Stosszeichen statt des gewöhnlichen zu setzen sei, fast ganz auf unser eigenes Urtheil angewiesen sahen, und somit aus einem grossen Zeichen jener Art in unserer Ausgabe zwar jedenfalls auf ein originales Stosszeichen, aber nicht unbedingt auf ein scharfes zu schliessen ist. Zusammenbalkungen ferner von Achteln, Sechzehnteln und kürzeren Noten, welche wir manchmal vom Original abweichend angeordnet haben, mussten gleichwohl wie originale gestochen werden, nicht bloss, wo unsere Aenderung eine rein äusserliche, nur die Uebersichtlichkeit erleichternde ist, sondern auch, wo wir z. B. bei Cadenzen durch theilweise Trennung der ursprünglich ununterbrochenen Balken eine klare Auffassung und Darstellung der Rhythmisirung herbeiführen wollten. Auch liess sich Einzelnes, was wir von der Originalschrift unterschieden wissen wollten, im Stich doch nicht recht deutlich als blosse Zuthat der Bearbeitung darstellen — so die von uns bisweilen zugesetzten Viertelstriche an Achtelnoten. Die Herstellung des Notenstichs durch eine grössere Anzahl von Stechern war überdiess ein Hinderniss, für die grosse, starke Schrift einerseits und die kleine, schwache andererseits, soweit es sich um kleinere Zeichen, namentlich Stosspunkte, handelt, durch alle Nummern der Ausgabe einerlei genau bestimmte Grösse und Stärke durchzuführen. Doch wird, wem es um genaue Unterscheidung der originalen und der redactionellen Partien in unserer Ausgabe zu thun ist, in jedem Werke bald die Schriftweise für beide herausfinden, und es sei hierüber nur noch für solche Nummern, welche nicht bei allen Zeichen Gelegenheit zur Vergleichung bieten, bemerkt, dass die ursprünglichen >, sowie die Angaben des Componisten über Aufheben und Fallenlassen der Dämpfung (d. h. — wie wir es wiedergegeben haben — über Treten und Aufheben des Pedals) sich überall durch beträchtliche Grösse auszeichnen, dass dagegen die als *tenuto*-Zeichen angewendeten wagrechten Striche – sämmtlich von uns beigefügt sind. Eine gewisse Ausnahme von unserem Grundsatz in Anwendung verschiedener Schriftgattungen für originale und redactionelle Bezeichnungen macht der Fingersatz: bei der ausserordentlichen Seltenheit, in welcher sich Angaben des Componisten selbst über diesen Punkt vorfinden, und bei der Schwierigkeit, welche zu kleine Ziffern für das Lesen bieten, mussten wir für den von uns gegebenen Fingersatz (der in den meisten Werken der einzige ist, welcher überhaupt vorkommt) Zahlen gewöhnlicher, leicht in die Augen fallender Grösse wählen, haben aber die wenigen ursprünglich Beethoven'schen Fingersätze durch ganz auffällig grössere Ziffern bemerklich gemacht.

Wenn wir hiernach in unserer Ausgabe soviel, als uns ohne Verwirrung möglich erschien, die Treue gegen das Original und die Erkennbarkeit desselben gewahrt haben, so dürfte damit vor allem der Pietät gegen den grossen Meister, welcher der Klaviercomposition und dem Klavierspiel ganz neue Gebiete erschlossen hat, die gebührende Rechnung getragen sein. Es ist dadurch aber auch solchen gereifteren Spielern, welche sich unsere Bearbeitung zu Nutze machen wollen, ohne ihr unbedingte Folge zu leisten, die Möglichkeit gegeben, davon zu acceptiren, was ihnen gutdünkt, im Uebrigen aber sich an das Original zu halten. Endlich werden strebsame Kunstjünger eben in jener gemeinsamen, aber unterschiedenen Darstellung der Originalfassung und unserer Interpretation auch für andere ihrem Studium gestellte Auf-

gaben eine lehrreiche Anleitung finden, wie man nicht bloss das vom Componisten Niedergeschriebene gewissenhaft zu beachten, sondern daneben zugleich aufs sorgfältigste so zu sagen zwischen den Zeilen zu lesen hat, um seine Intentionen gehörig aufzufassen und zum Ausdruck zu bringen. Wer freilich die Beethoven'schen Originalien bis auf alle Kleinigkeiten hinaus, die wir nach dem Obigen nicht immer aufs genaueste wiedergeben konnten, kennen lernen will, wird sich hiefür an die bisherigen Ausgaben halten müssen, vor allem an die neue von Breitkopf und Härtel, welche in Bezug auf Originaltreue jedenfalls unter den Gesammtausgaben den ersten Rang einnimmt und unbestreitbar grosse Verdienste anzusprechen hat.

Da die Anordnung der Beethoven'schen Werke in vorliegender Ausgabe nicht, wie die der Haydn'schen und Mozart'schen, nach dem Grad ihrer Schwierigkeit getroffen ist, so dürfte es Manchem erwünscht sein, über die ungefähre Reihenfolge, in welcher sie am zweckmässigsten allmählig zu studiren sind, Fingerzeige zu erhalten. Wir geben nachstehend unsere Ansicht hierüber, indem wir die sämmtlichen Werke unter 3 Hauptgrade der Schwierigkeit bringen.

Erster (unterster) Grad: 1) Sonate op. 49, Nr. 2; 2) Sonate op. 49, Nr. 1; 3) Variationen über „Nel cor più non mi sento"; 4) Variationen über ein Schweizerlied; 5) leichte Variationen in G dur, $\frac{2}{4}$-Takt (Band III, Nr. 3); 6) Rondo op. 51, Nr. 1; 7) Sonatine op. 79; 8) und 9) zwei Sonaten op. 14; 10) Sonate op. 2, Nr. 1; 11) Rondo op. 51, Nr. 2.

Zweiter Grad: 1) Sonate op. 10, Nr. 1; 2) Sonate op. 13; 3) Sonate op. 10, Nr. 3; 4) Bagatellen op. 33; 5) Sonate op. 10, Nr. 2; 6) Sonate op. 28; 7) Sonate op. 2, Nr. 3; 8) Sonate op. 26; 9) Sonate op. 31, Nr. 3; 10) Variationen op. 34; 11) Sonate op. 22; 12) Andante in F dur (Band III, Nr. 10); 13) Sonate op. 7.

Dritter Grad: 1) Sonate op. 27, Nr. 2; 2) Sonate op. 27, Nr. 1; 3) Sonate op. 31, Nr. 2; 4) Sonate op. 2, Nr. 2; 5) Sonate op. 54; 6) Sonate op. 78; 7) Sonate op. 90; 8) Sonate op. 81 *a*; 9) Sonate op. 31, Nr. 1; 10) 32 Variationen in C moll (Band III, Nr. 6); 11) Variationen op. 35; 12) Sonate op. 53; 13) Sonate op. 57; 14) Sonate op. 101; 15) Sonate op. 111; 16) Sonate op. 110; 17) Sonate op. 109; 18) Sonate op. 106 — und zwischen diese sechs letztgenannten Sonaten hinein die übrigen Werke des vierten und fünften Bandes.

Möge nun unser Unternehmen sich in den weitesten Kreisen freundlicher Aufnahme und Zustimmung zu erfreuen haben! Möge es das Seinige dazu beitragen, den Klassikern des Klavierspiels in immer höherem Masse eine sorgsame, hingebende Pflege bei Künstlern, Kunstjüngern und Kunstfreunden zu bereiten, und damit der wahren Kunst überhaupt mehr und mehr Boden zu gewinnen, mehr und mehr Herzen zu öffnen!

Sigmund Lebert.

Inhaltsverzeichniss

ERSTER BAND.

		Pag.
Sonate Op. 2. No 1.	Allegro.	3
Sonate Op. 2. No 2.	Allegro vivace.	20
Sonate Op. 2. No 3.	Allegro con brio.	40
Sonate Op. 7.	Allegro molto e con brio.	66
Sonate Op. 10. No 1.	Allegro molto e con brio.	90
Sonate Op. 10 No 2.	Allegro.	104
Sonate Op. 10. No 3.	Presto.	118
Sonate Op. 13.	Grave.	138
Sonate Op. 14. No 1.	Allegro.	156
Sonate Op. 14. No 2.	Allegro.	168

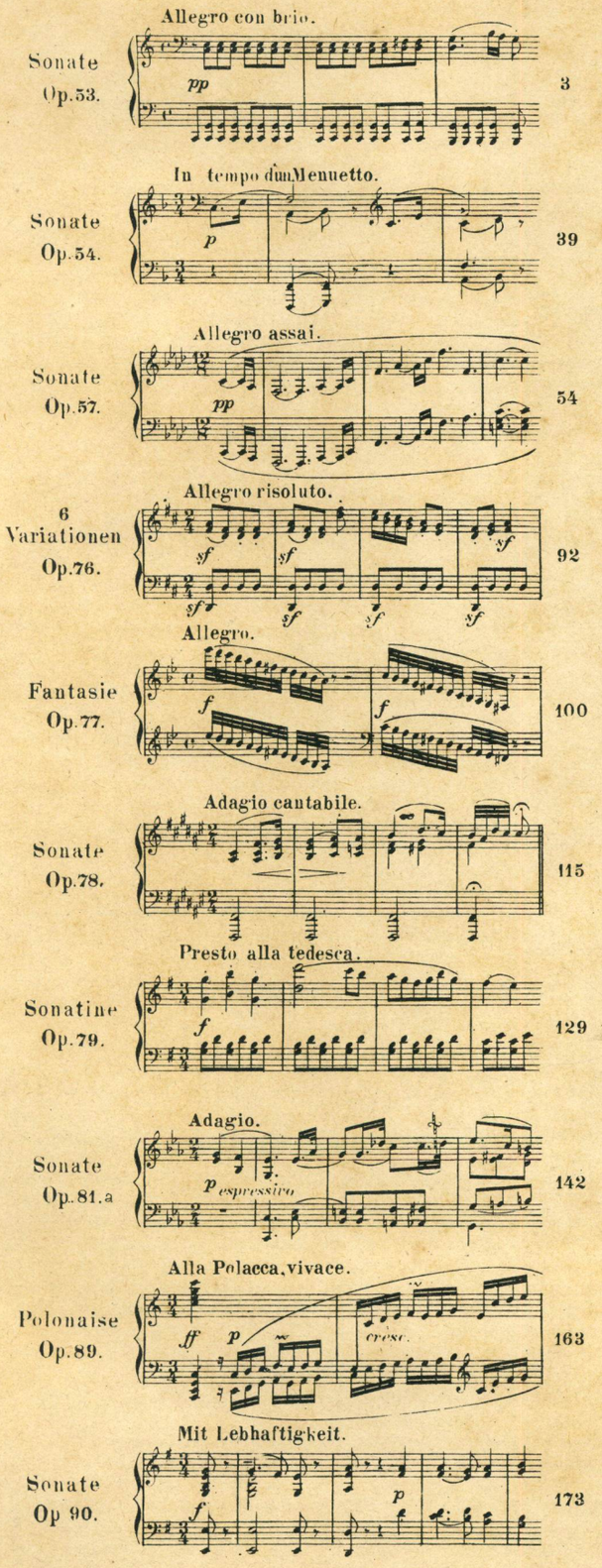
ZWEITER BAND.

		Pag.
Sonate Op. 22.	Allegro con brio.	2
Sonate Op. 26.	Andante con Variazioni.	27
Sonate Op. 27. No 1.	Andante.	44
Sonate Op. 27. No 2.	Adagio sostenuto.	60
Sonate Op. 28.	Allegro.	74
Sonate Op. 31. No 1.	Allegro vivace.	96
Sonate Op. 31. No 2.	Largo. Allegro.	122
Sonate Op. 31. No 3.	Allegro.	144
Leichte Sonate Op. 49. No 1.	Andante.	166
Leichte Sonate Op. 49. No 2.	Allegro ma non troppo.	174

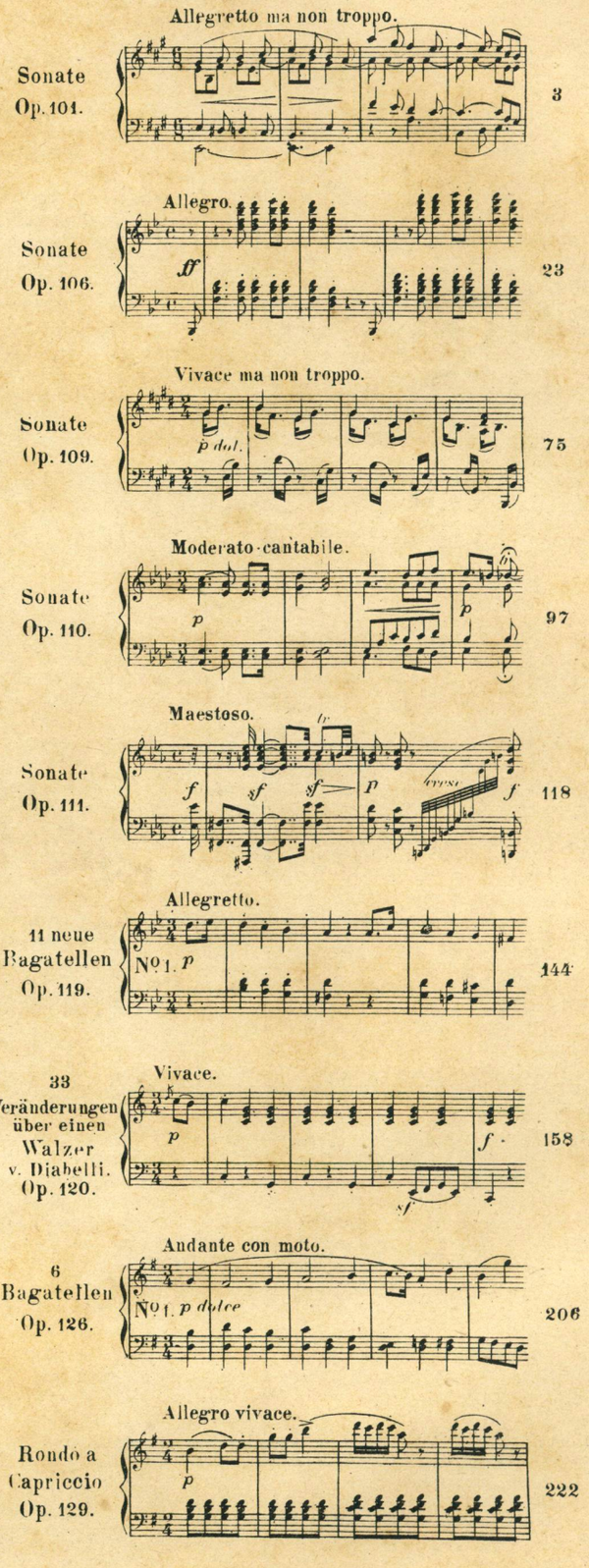
DRITTER BAND.

		Pag.
6 Var. über Nel cor più.		2
6 leichte Var. über ein Schweizerlied.	Andante con moto.	12
6 leichte Var.	Andante quasi Allegretto.	20
6 Var. Op. 34.	Adagio.	32
15 Var. mit Fuge. Op. 35.	Allegretto vivace.	44
32 Var.	Allegretto.	66
7 Bagatel. Op. 33.	Andante grazioso.	82
Rondo Op. 51. No 1.	Moderato e grazioso.	102
Rondo Op. 51. No 2.	Andante cantabile e grazioso.	108
Andante	Andante grazioso con moto.	120

VIERTER BAND.



FÜNFTER BAND.



Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, RG. Rückgang, ÜG. Übergang, MS. Mittelsatz.

DREI SONATEN

von

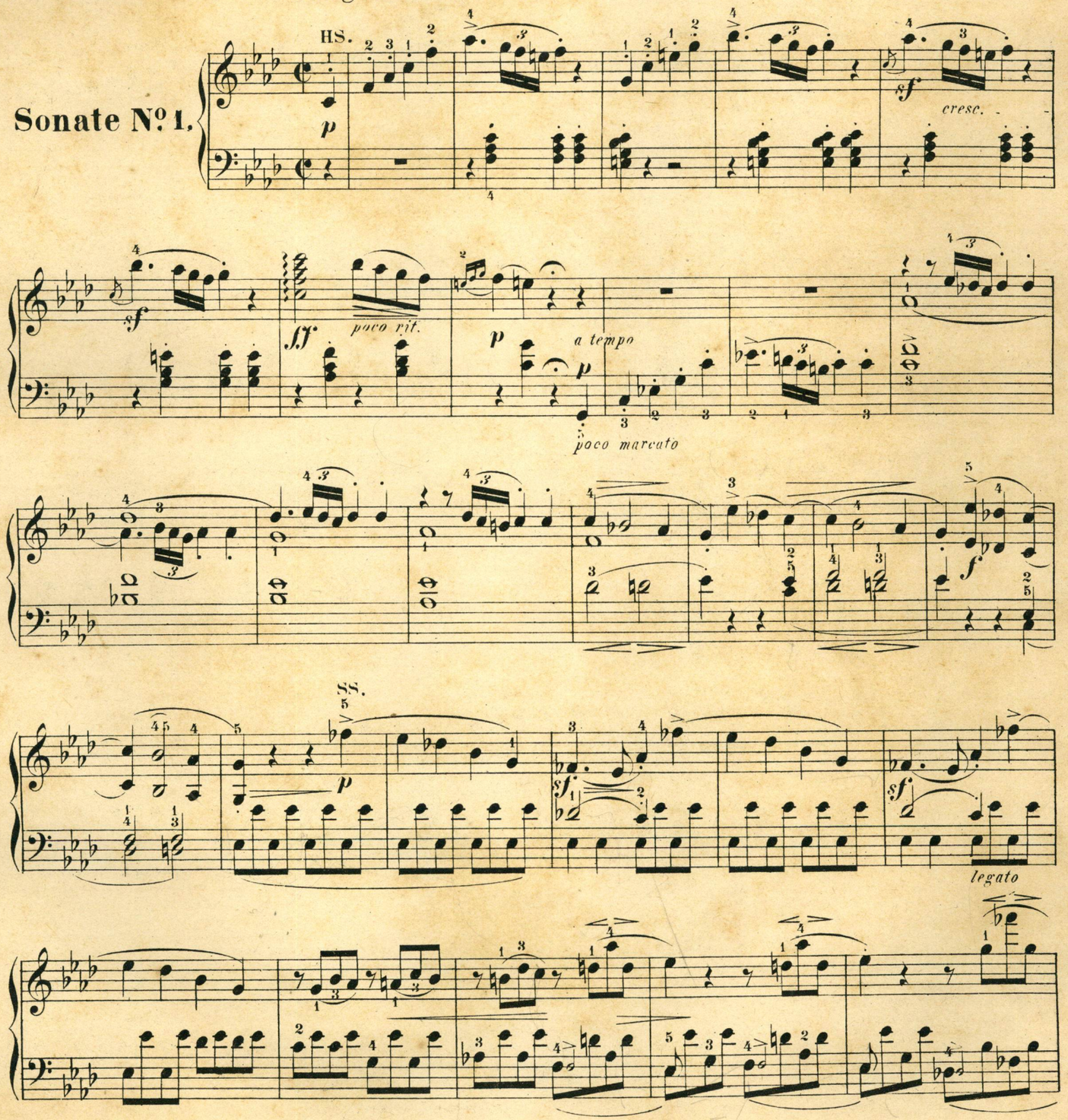
L. van BEETHOVEN.

Joseph Haydn gewidmet.

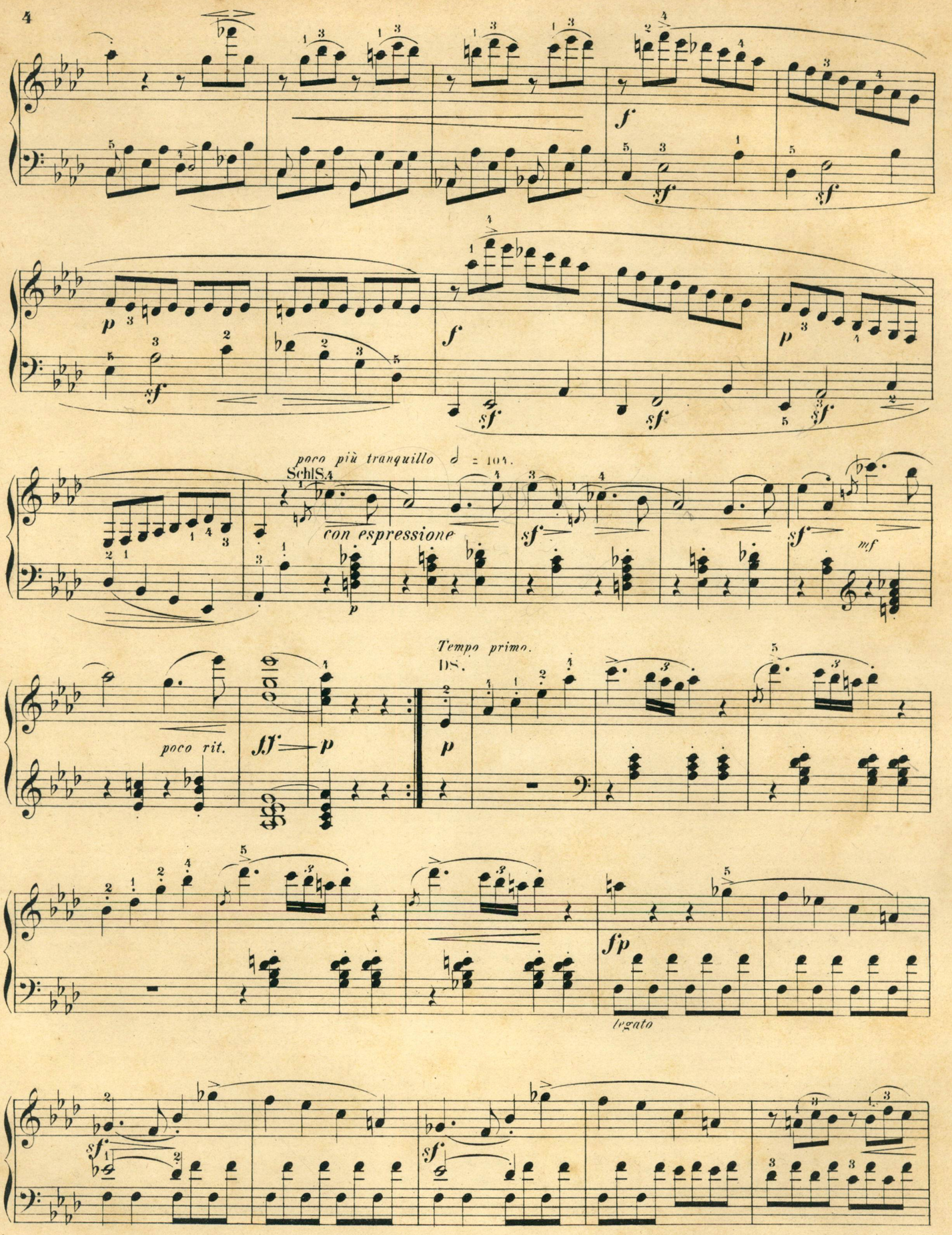
Op. 2. No 1.

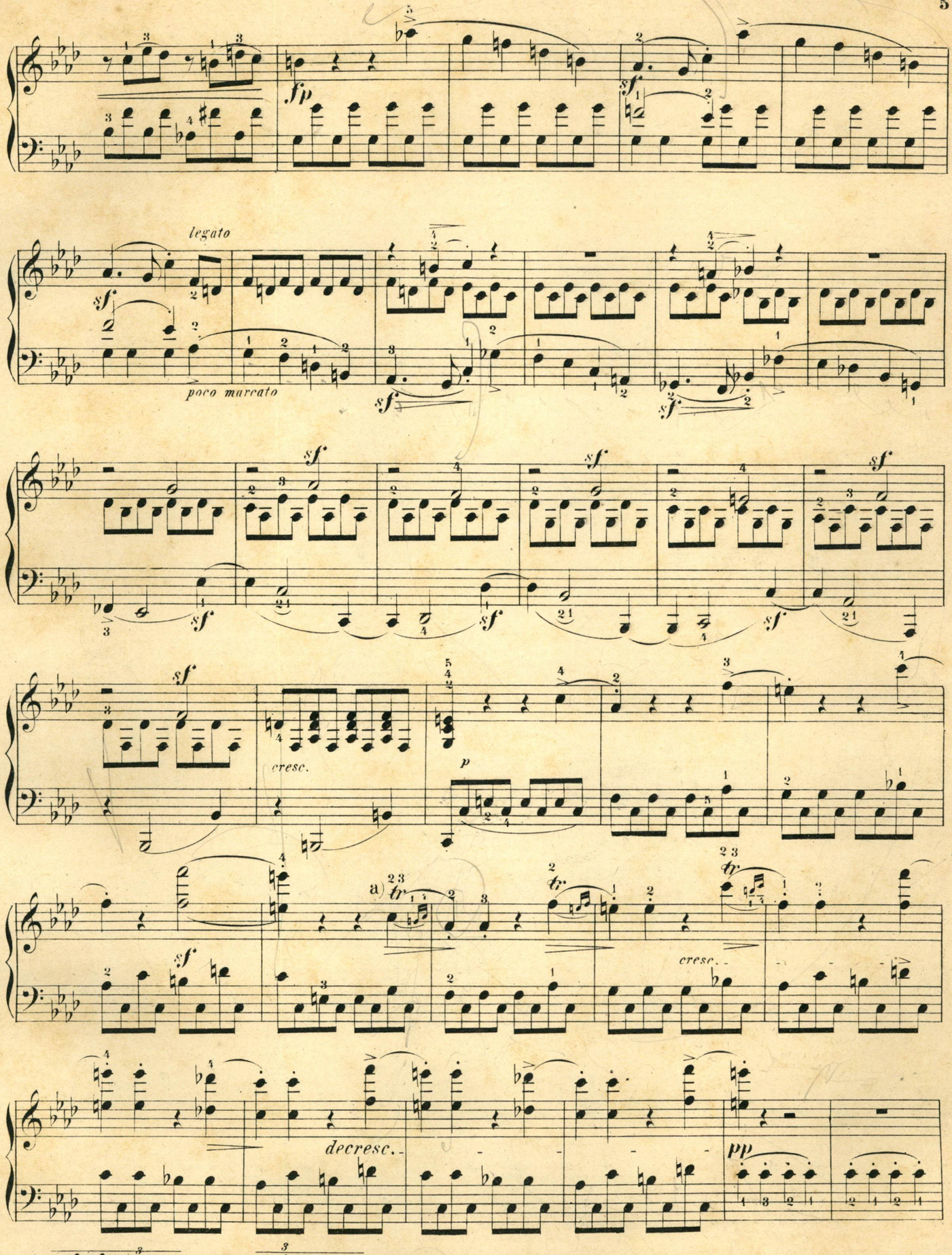
Allegro. M. M. ♩ = 112.

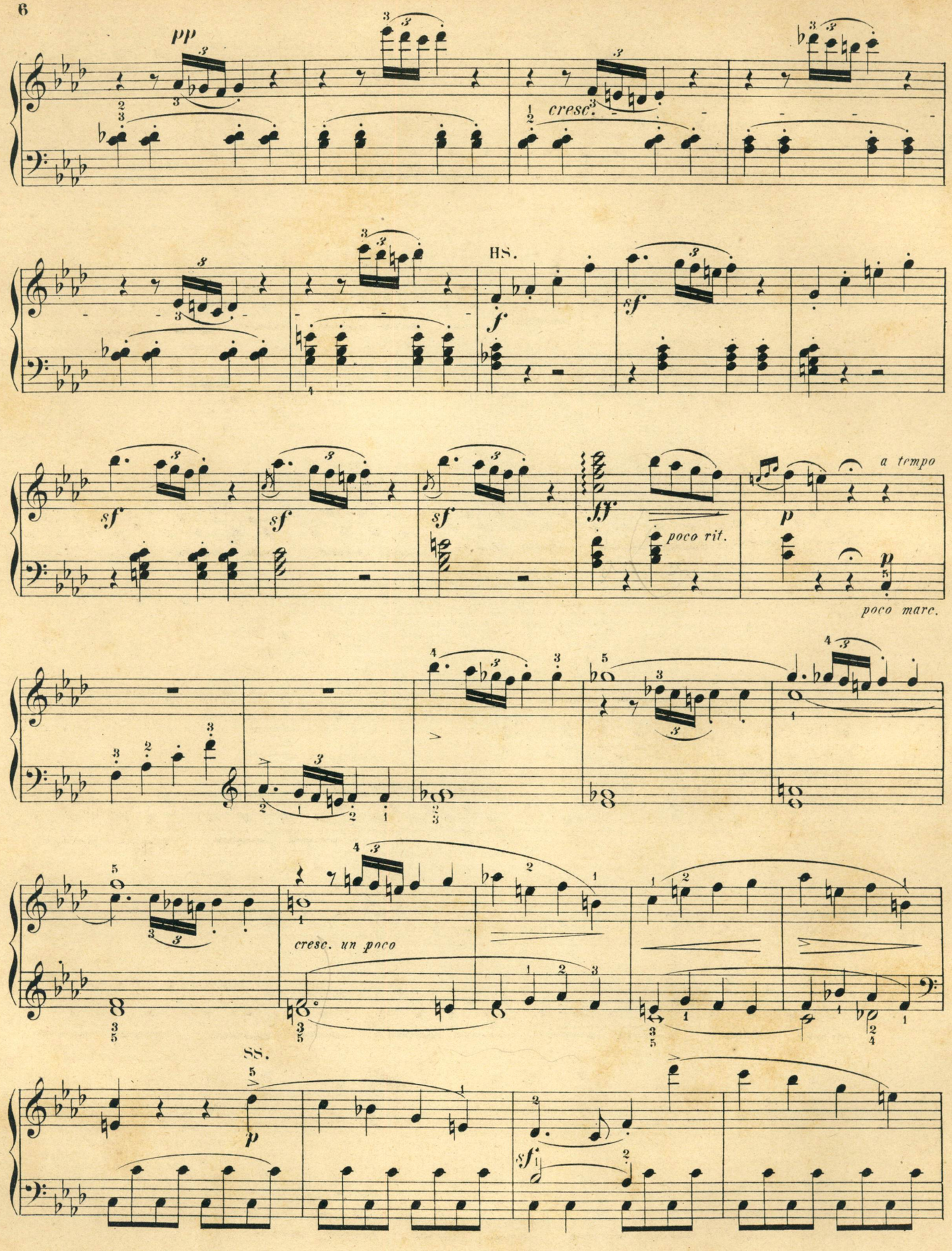
Sonate No 1.

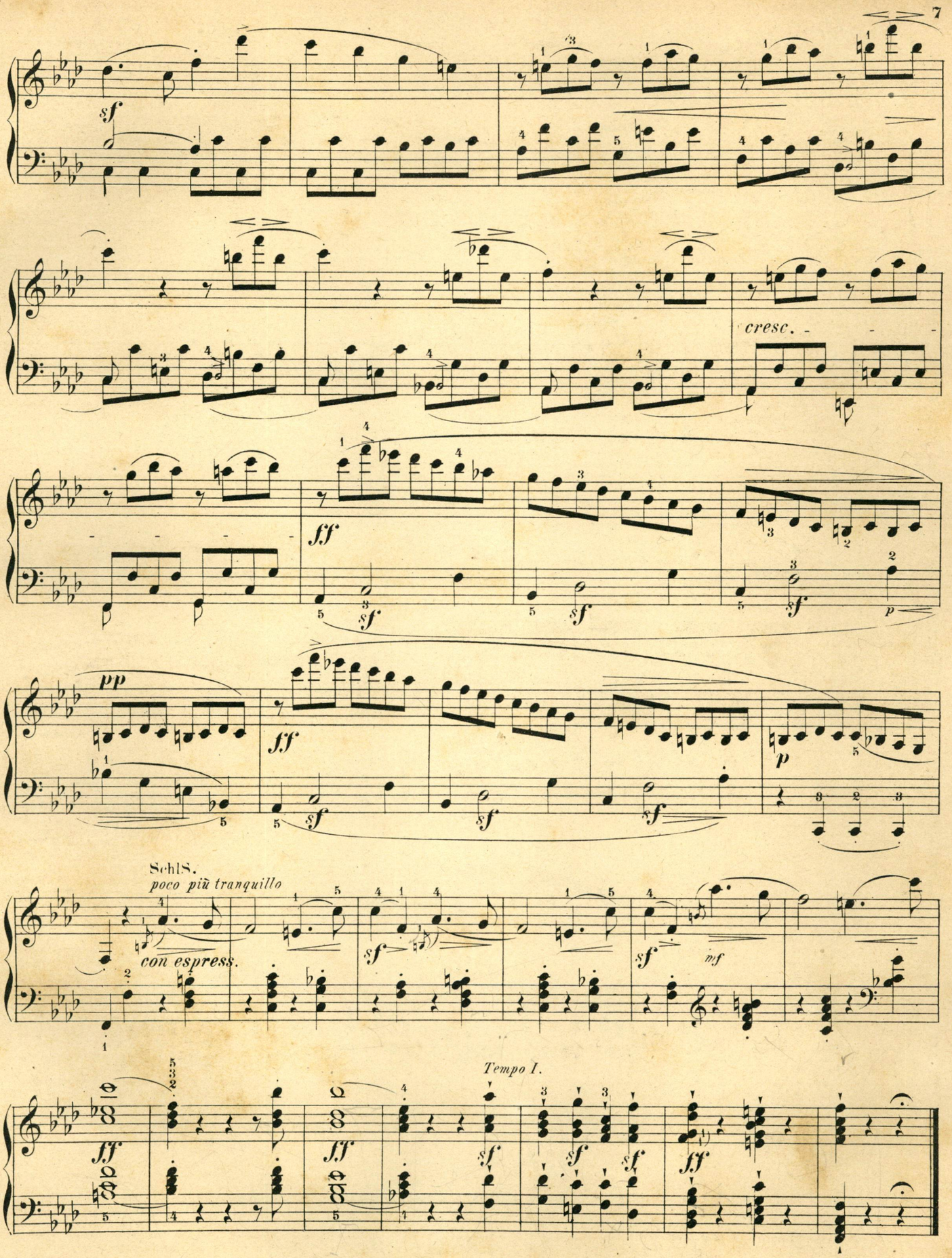


Stich und Druck der Röder'schen Officin in Leipzig.

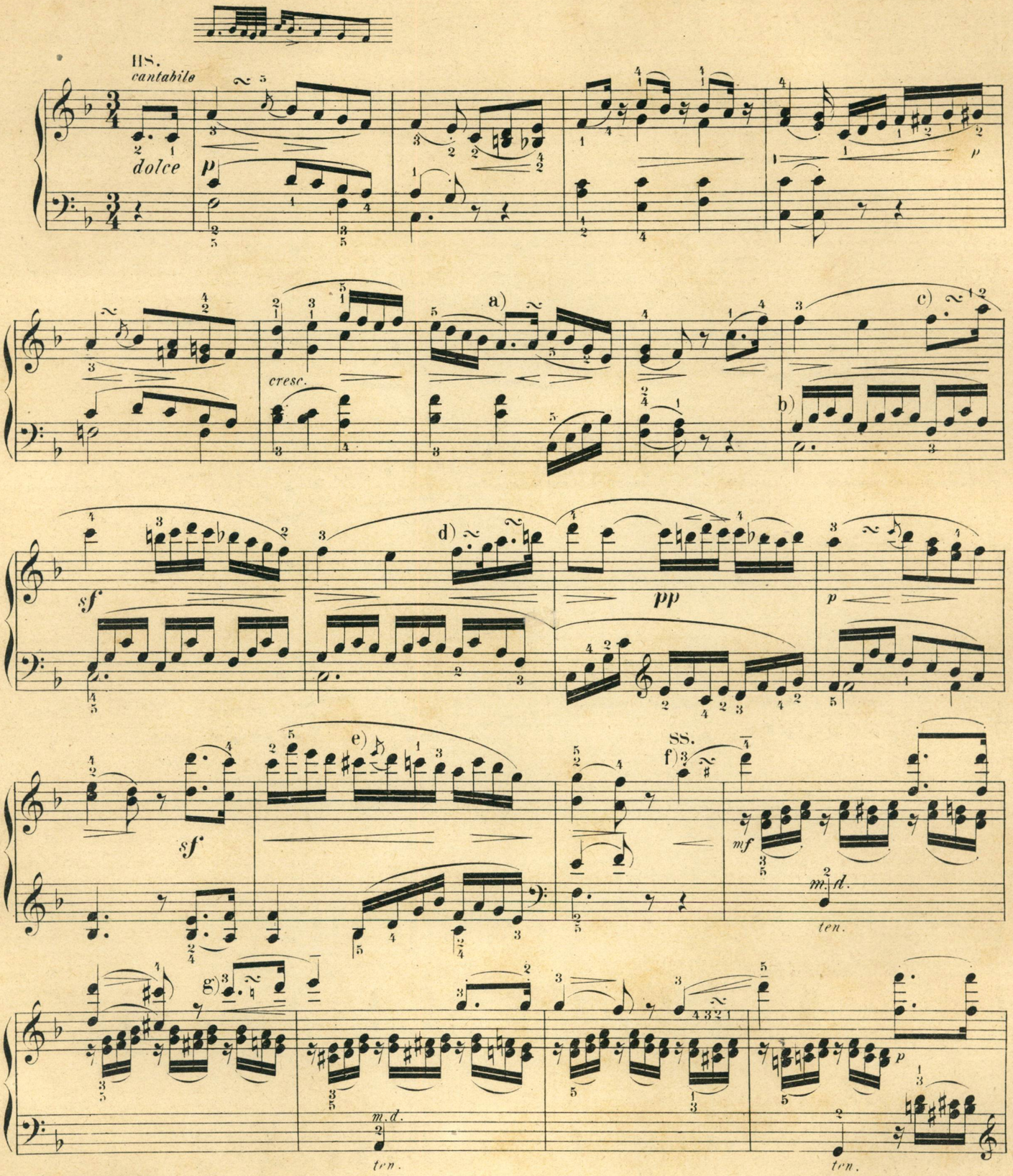

4
f
sf
p
poco più tranquillo ♩ = 104.
Schl.
con espressione
mf
Tempo primo.
DS.
poco rit.
fp
legato

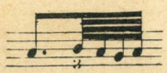

fp
sf
legato
poco marcato
cresc.
p
a) tr
decresc.
pp
a) leichter:


pp
cresc.
HS.
f
sf
sf
sf
sf
fff
poco rit.
a tempo
p
poco marc.
cresc. un poco
SS.
p
sf

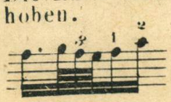
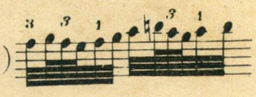
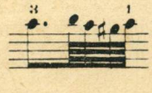

sf
cresc.
ff
sf
p
pp
Schl.
poco più tranquillo
con espress.
mf
Tempo I.

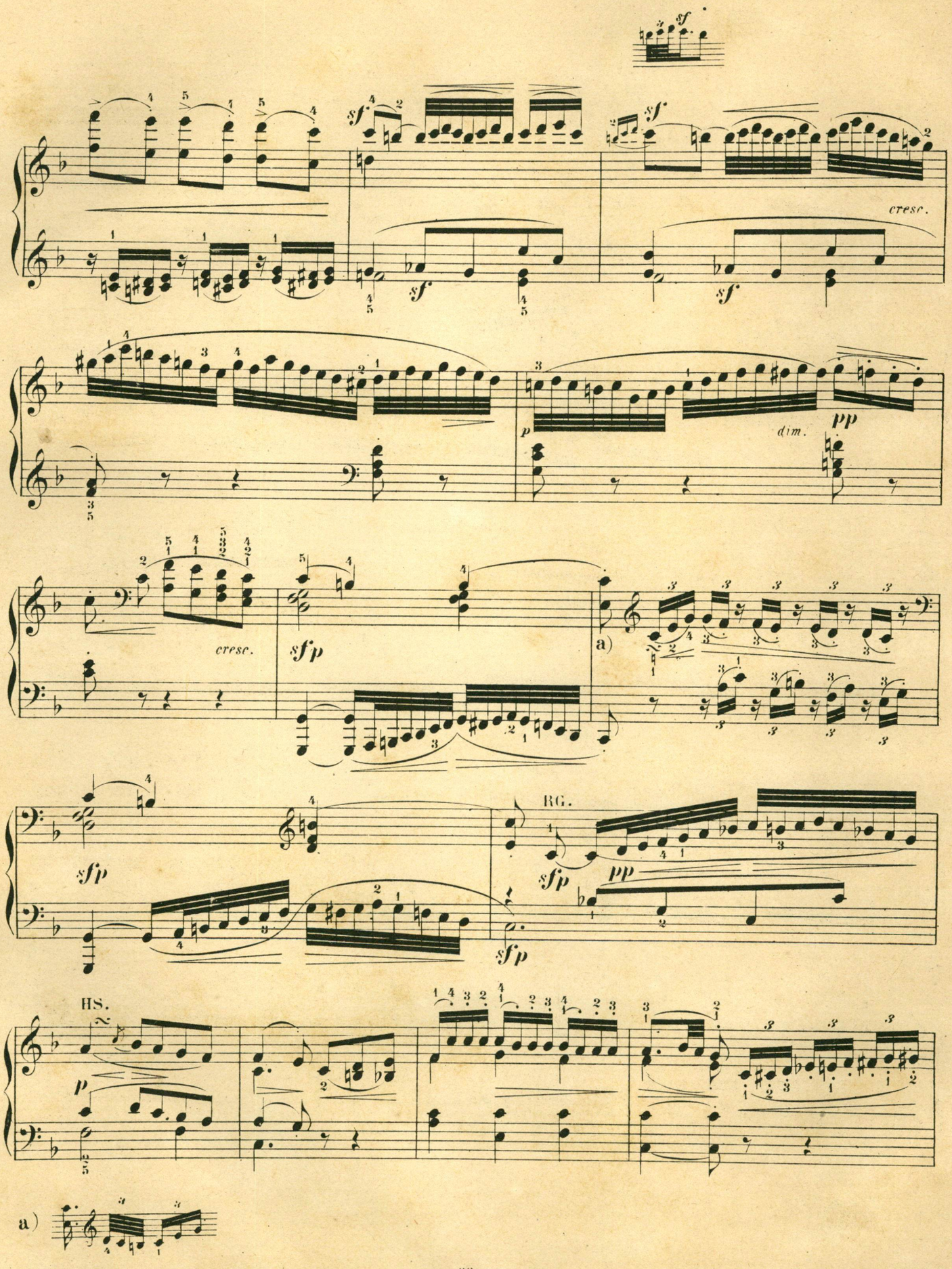
Adagio. ♪ = 88.



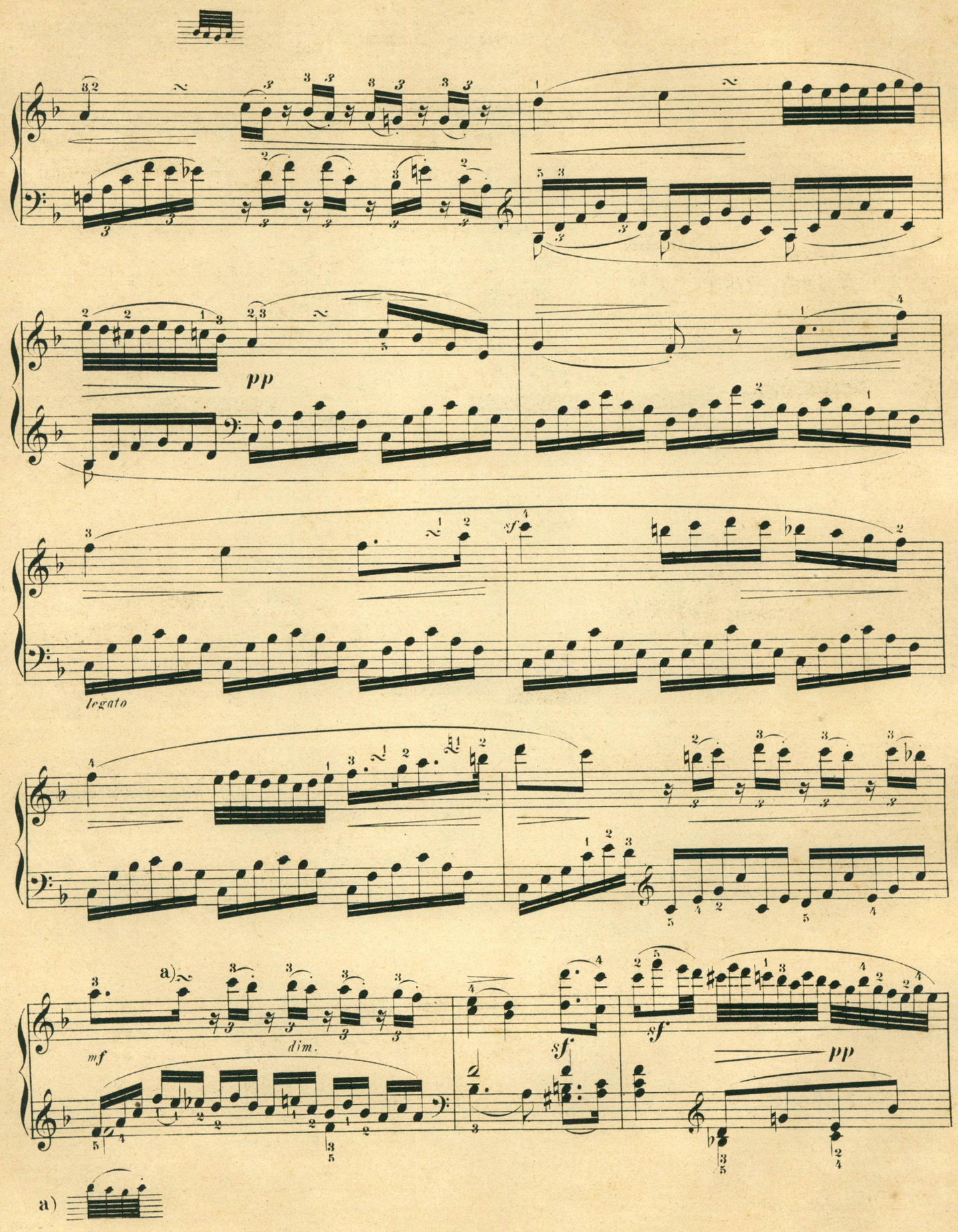
a) 

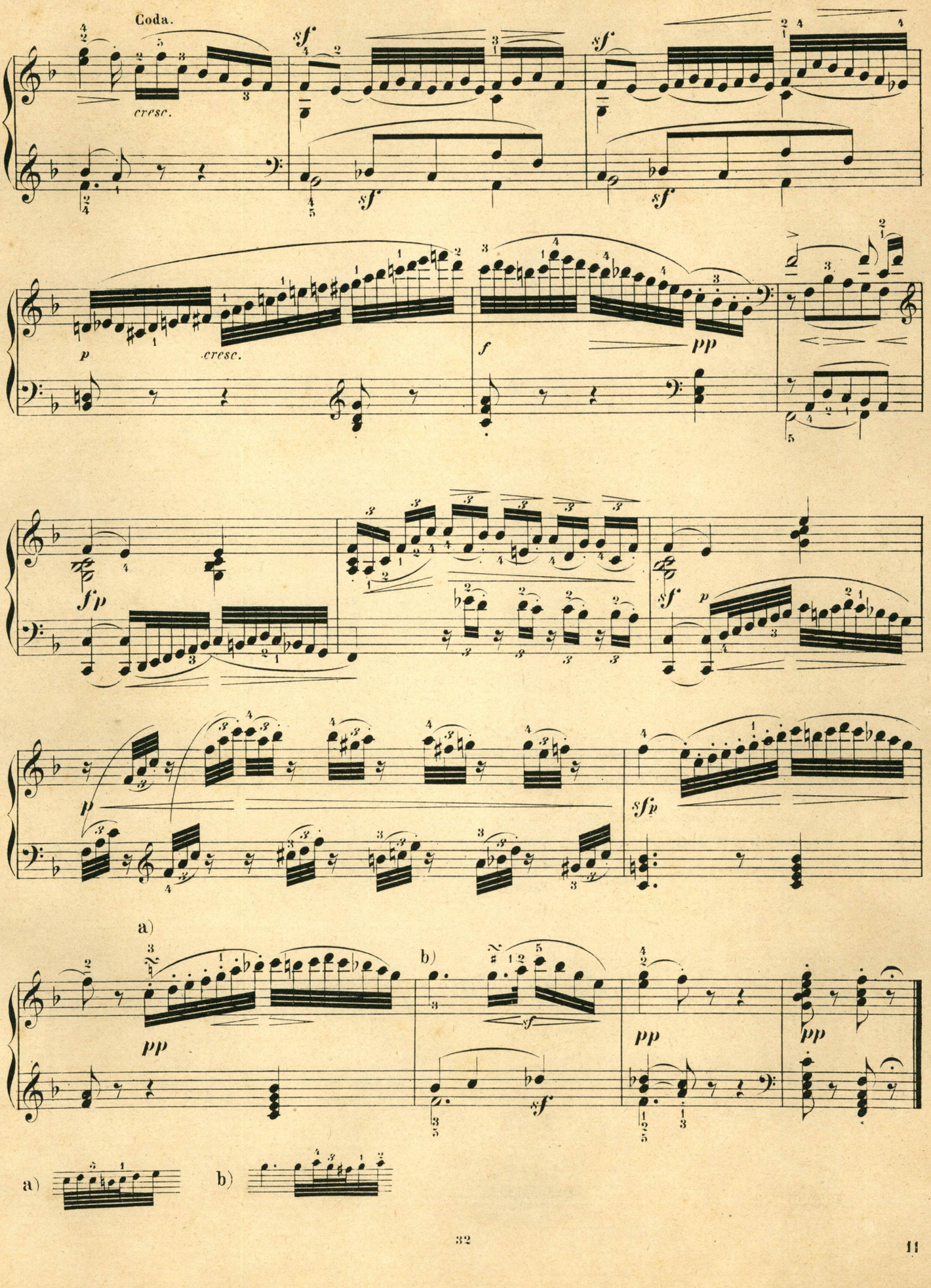
b) Die linke Hand zurücktretend, dabei aber die gehaltenen Bassnoten gegenüber den Sechszehnteln etwas hervorgehoben.

c)  d)  e) f)  g)



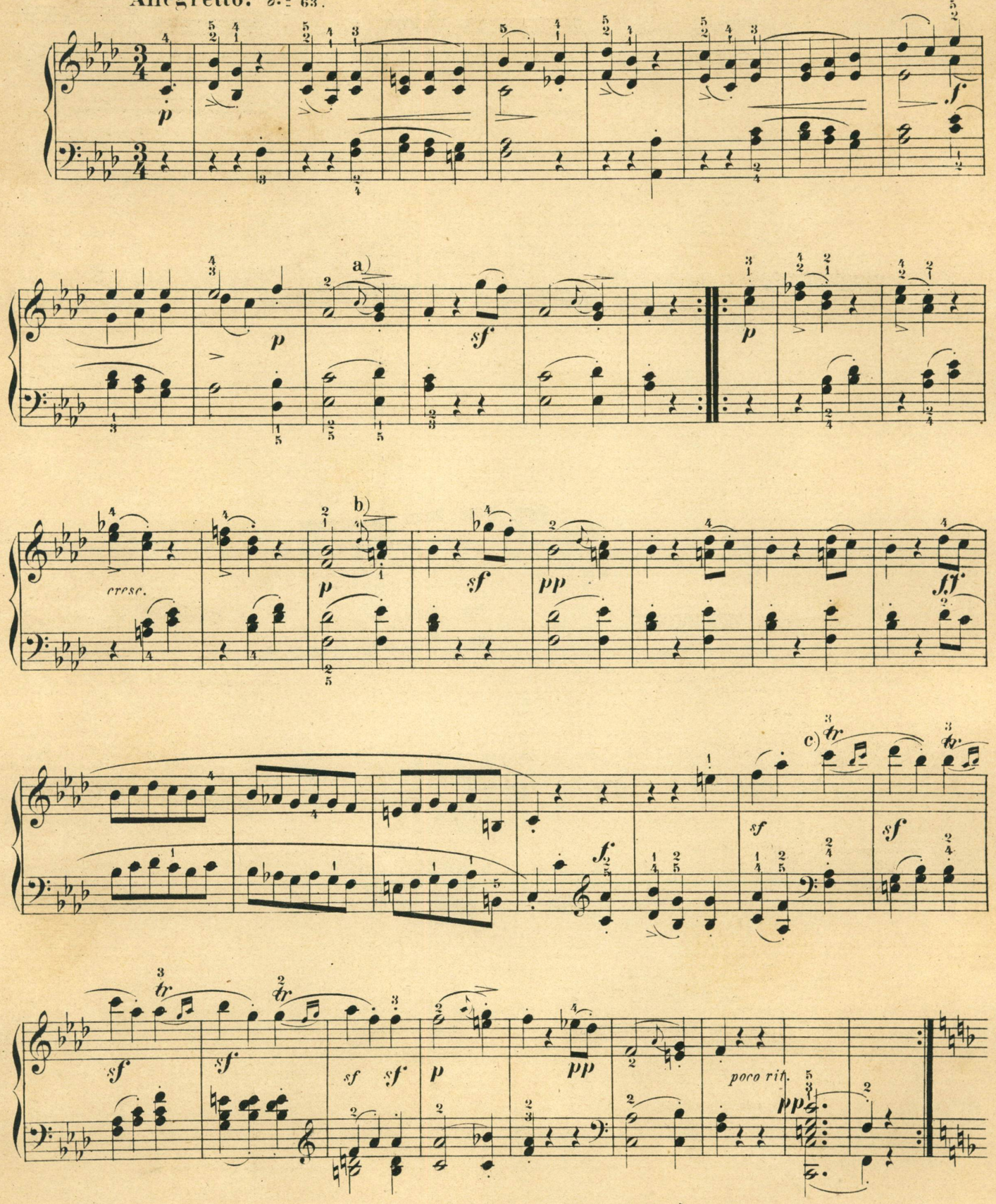
a)

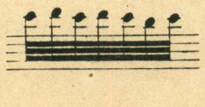
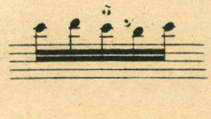

pp
legato
sf
a)
mf
dim.
sf
sf
pp
a)


Coda.
cresc.
cresc.
a)
b)
a)
b)

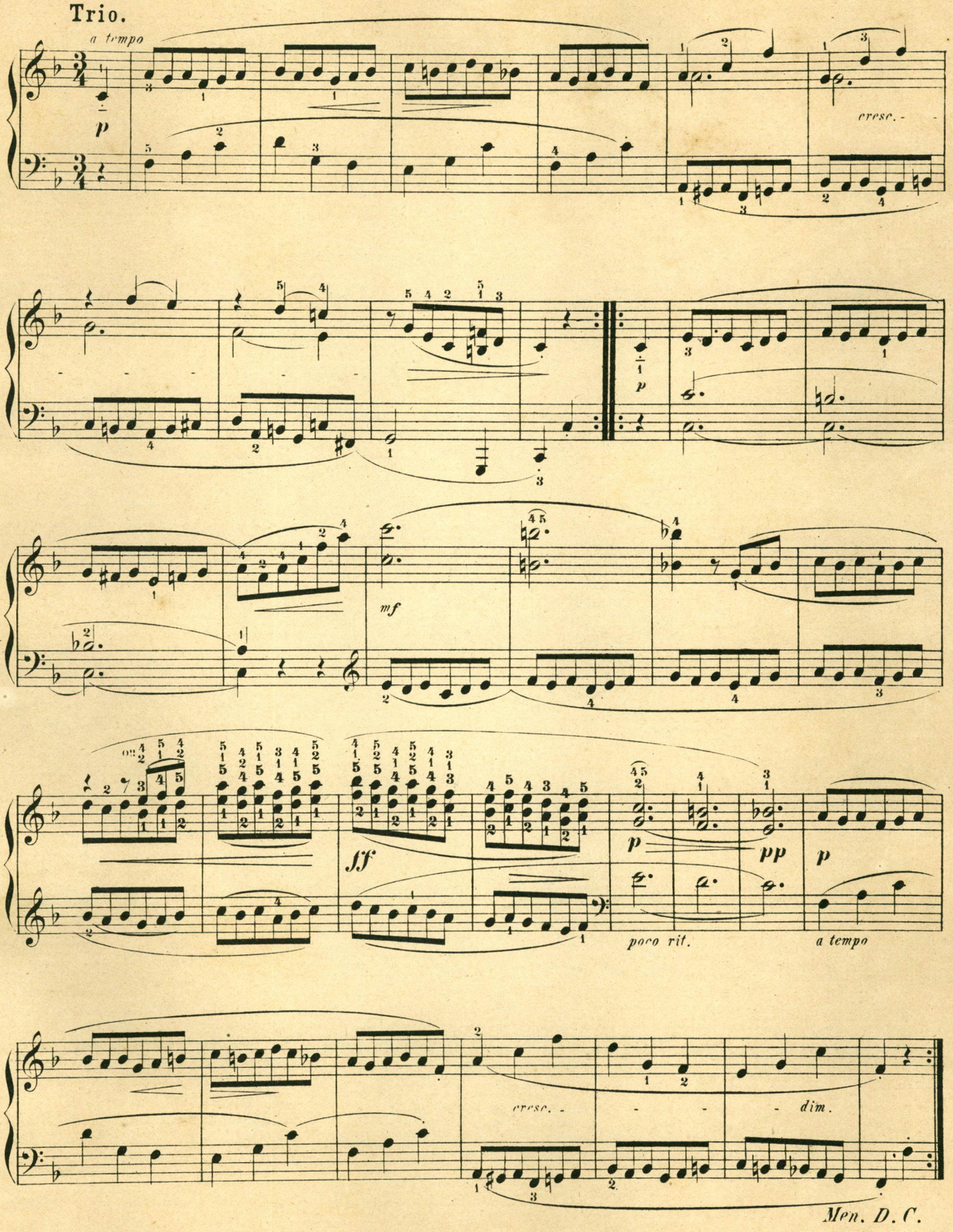
Menuetto.

Allegretto. ♩. = 63.

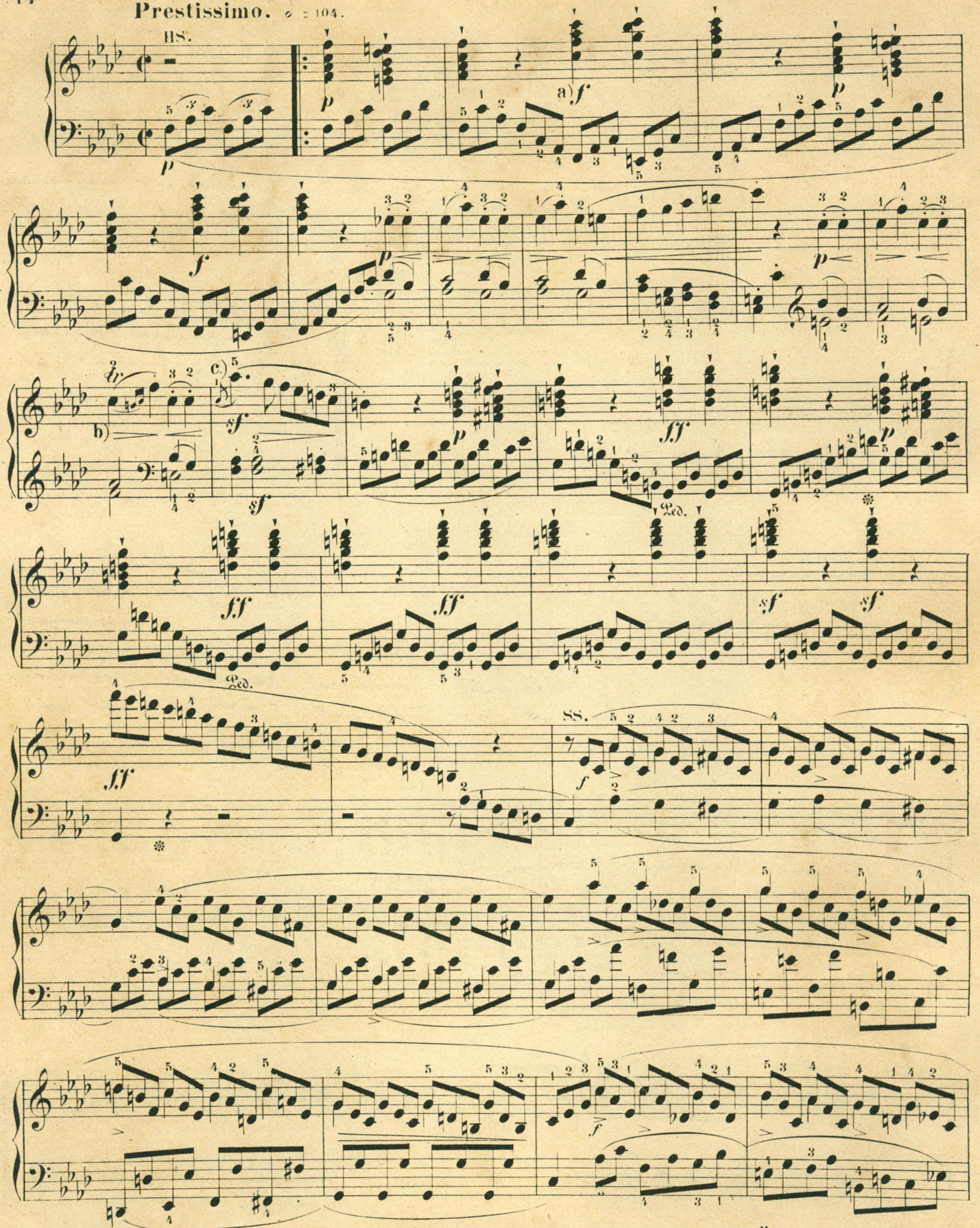


a) b) c)  oder leichter: 

Trio.



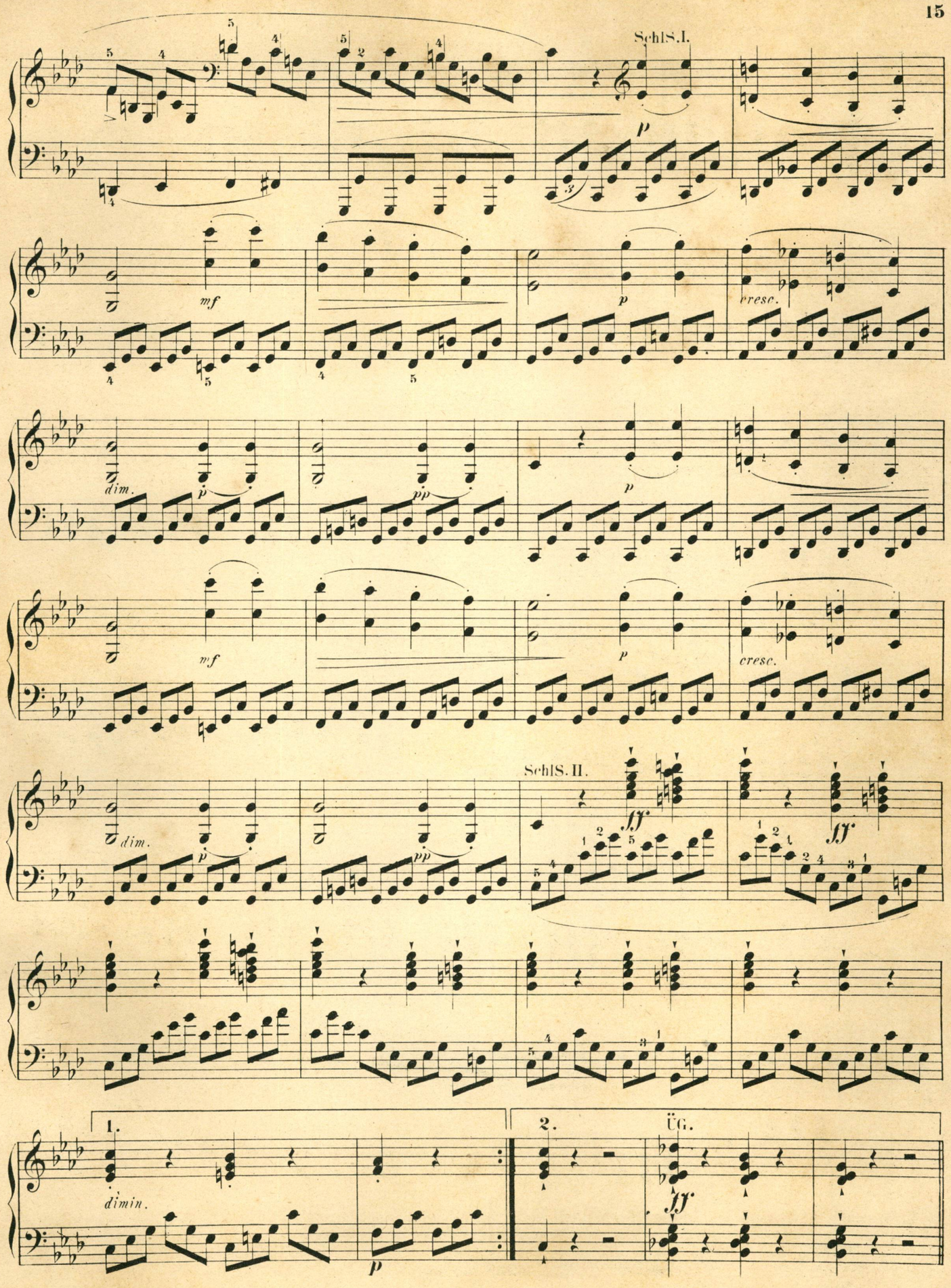
Prestissimo. ♩ = 104.

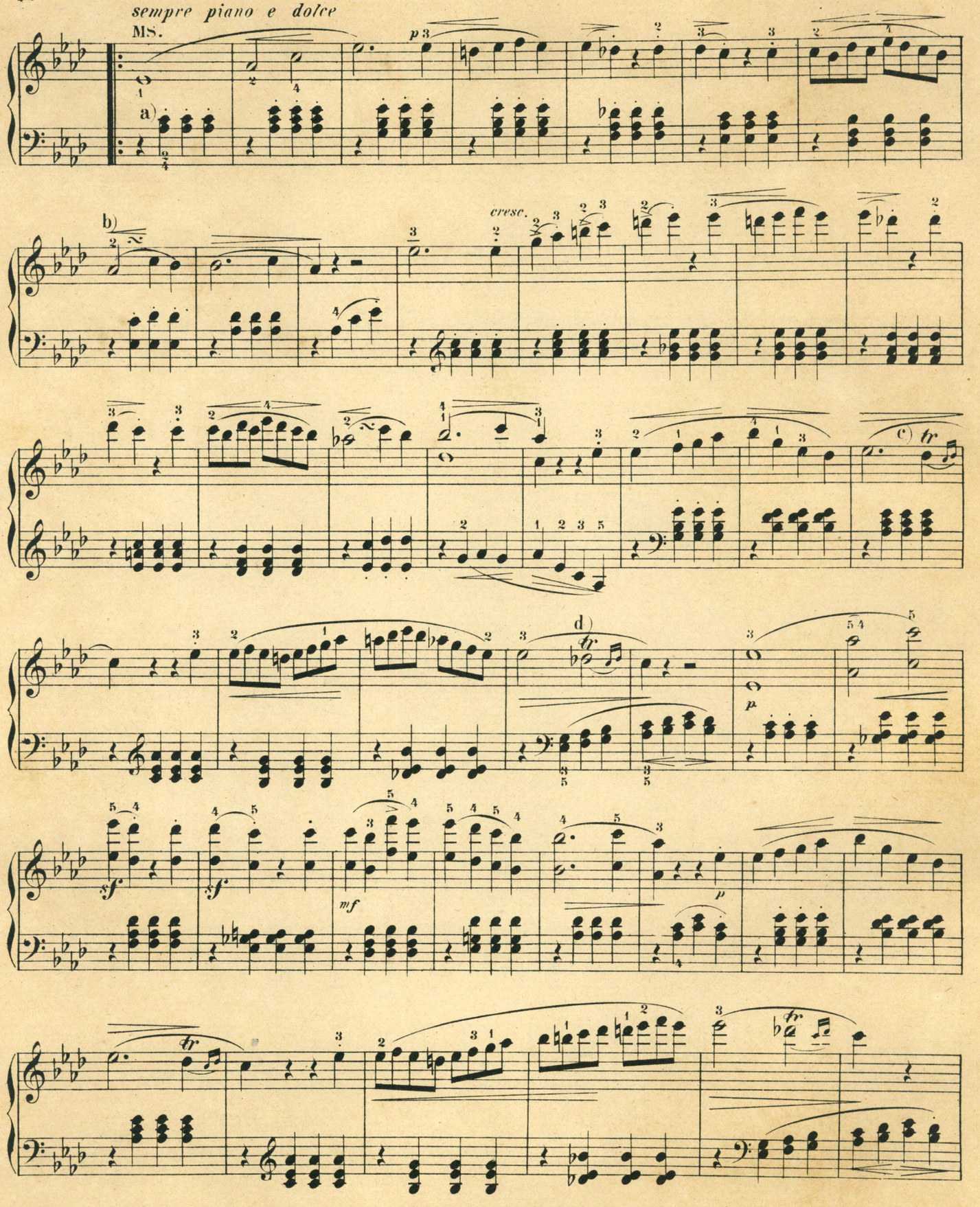


a) *Piano* und *Forte* sind bei diesem Thema einander immer scharf abgegränzt, ohne allmähligen Übergang, entgegen zu stellen.

b)

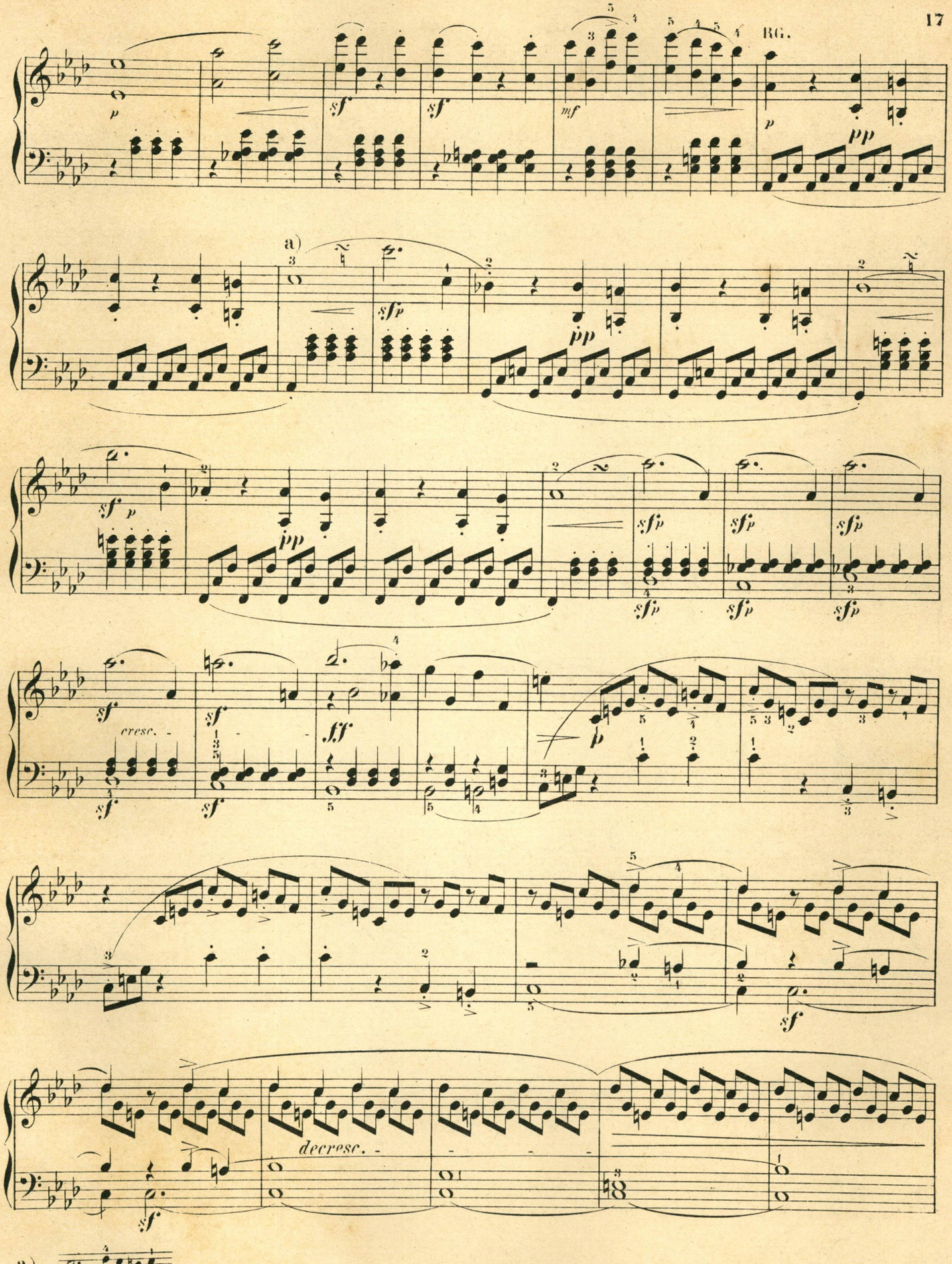
c)

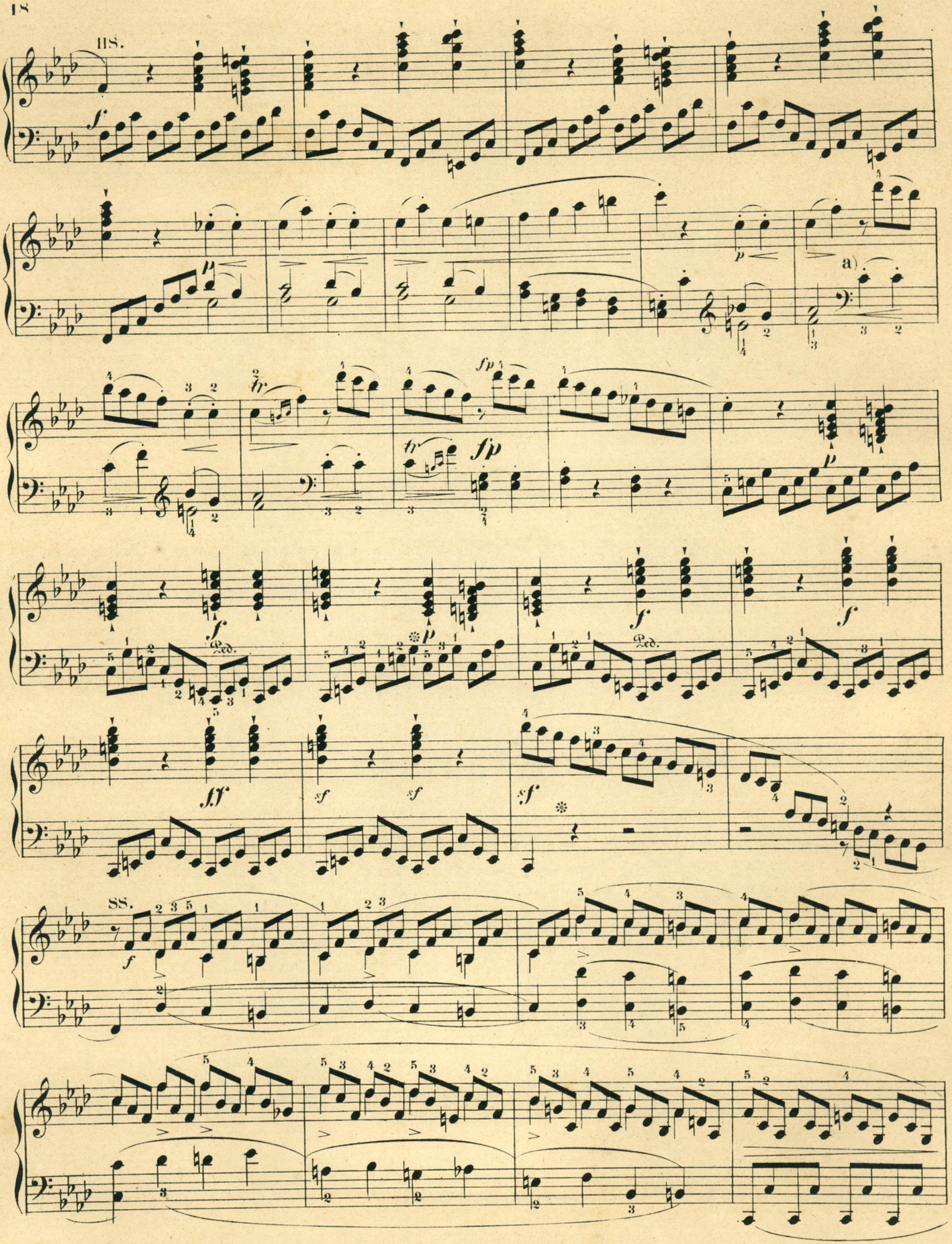

Schl.S.I.
p
mf
p
cresc.
dim.
p
pp
p
mf
p
cresc.
dim.
p
pp
Schl.S.II.
ff
ff
1.
2.
ÜG.
dimin.
p
ff



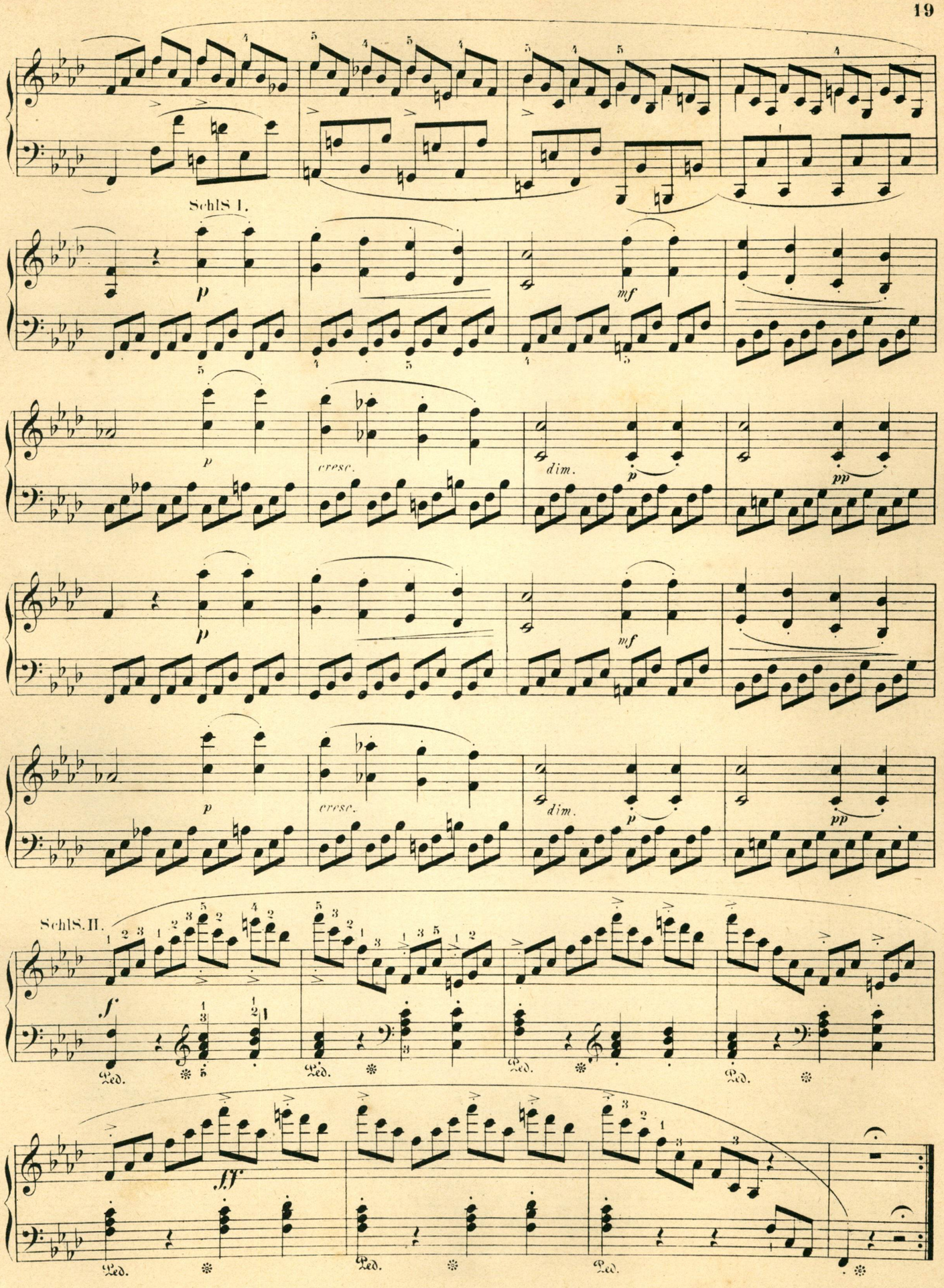
a) Die linke Hand muss mit dieser Begleitung hinter der Melodie zurücktreten.

b) c) d)


RG.
a)
cresc.
decresc.
a)



a) Die linke Hand hier und bei der Wiederholung als melodieführend etwas hervorzuheben.


Schl. I.
p
mf
cresc.
dim.
pp
Schl. II.
f
ff
Ped.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, ÜG. Übergang, DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

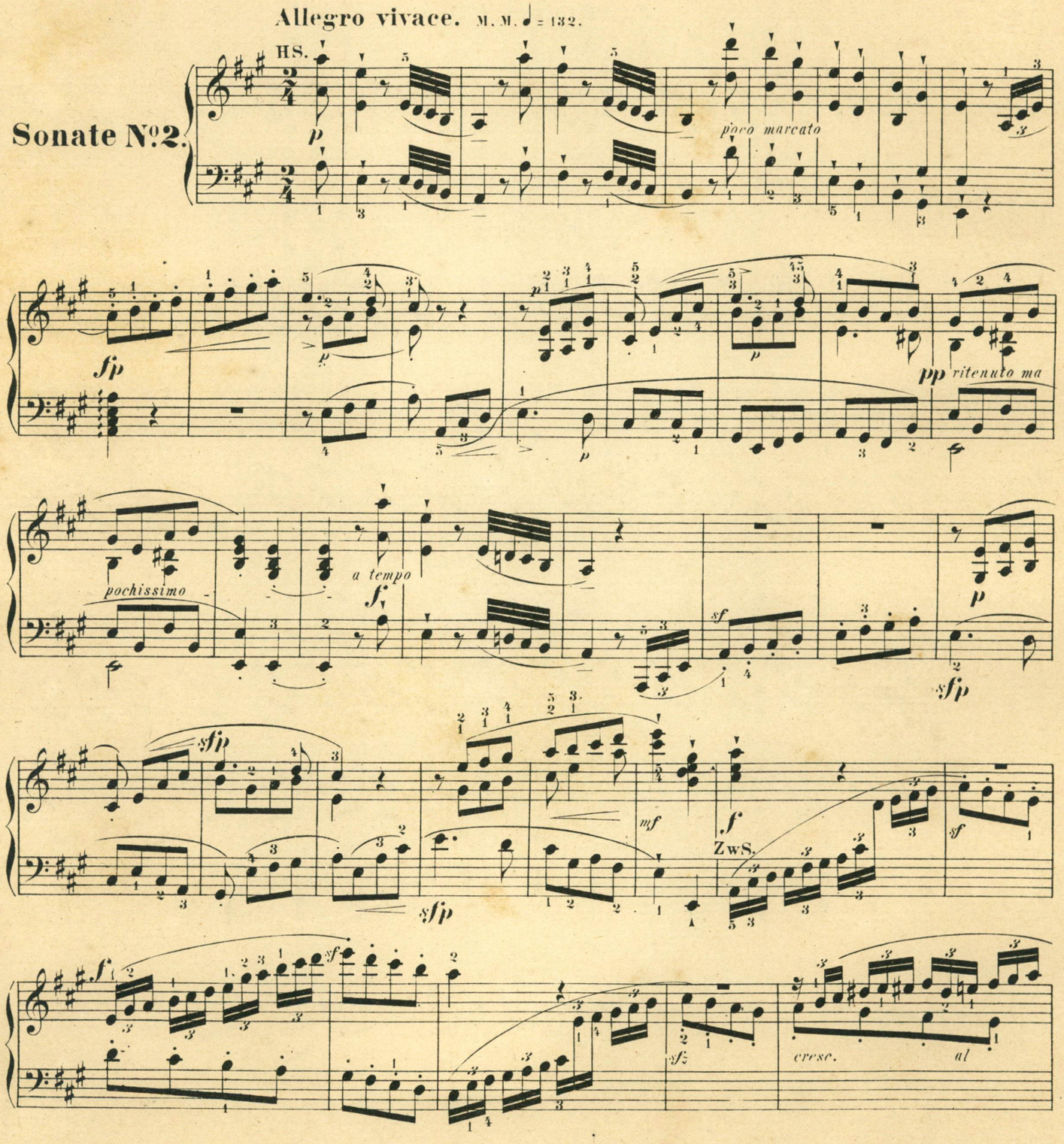
L. van BEETHOVEN.

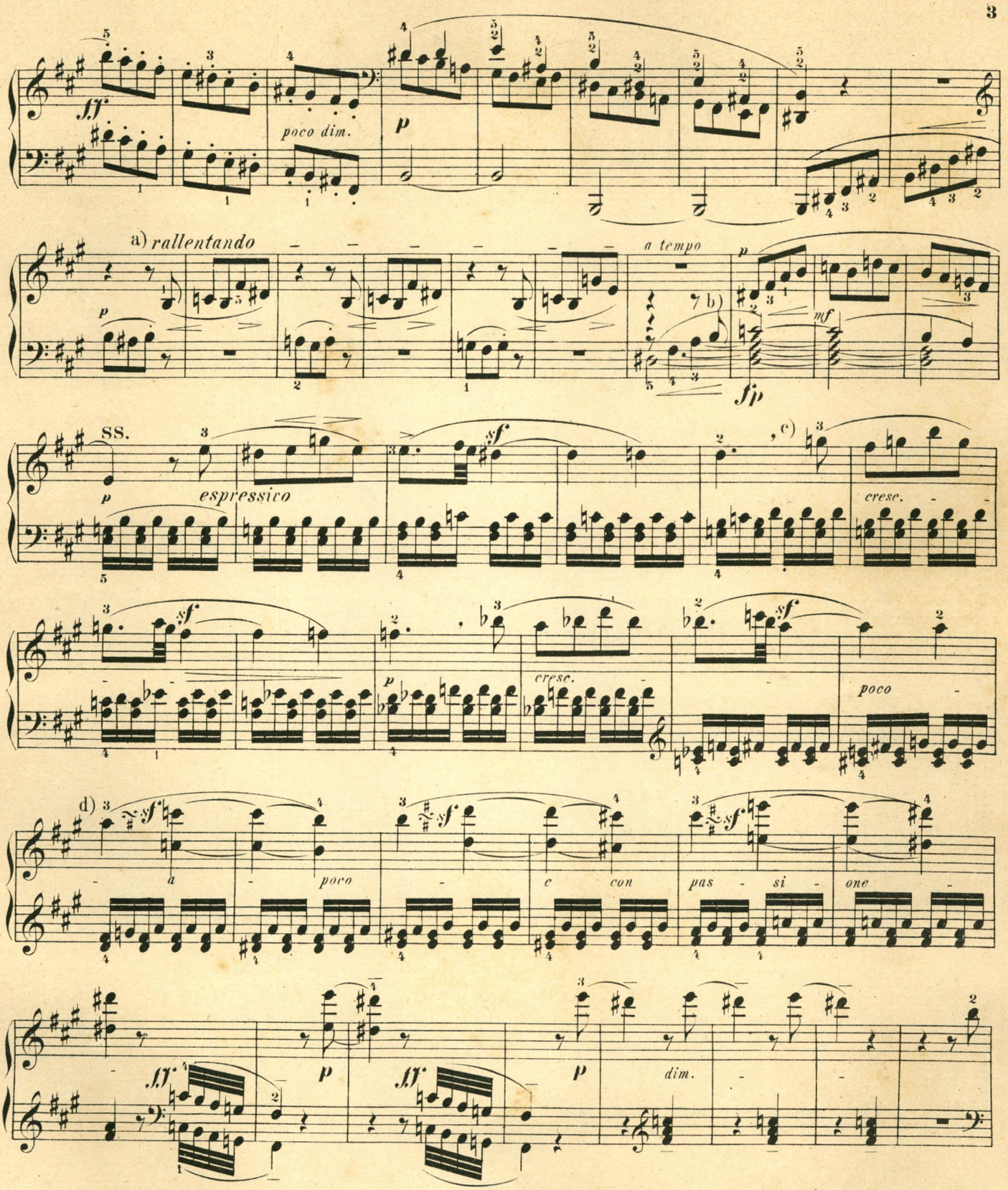
Joseph Haydn gewidmet.

Op. 2. № 2.

Sonate №2.

Allegro vivace. M. M. ♩ = 132.

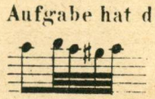


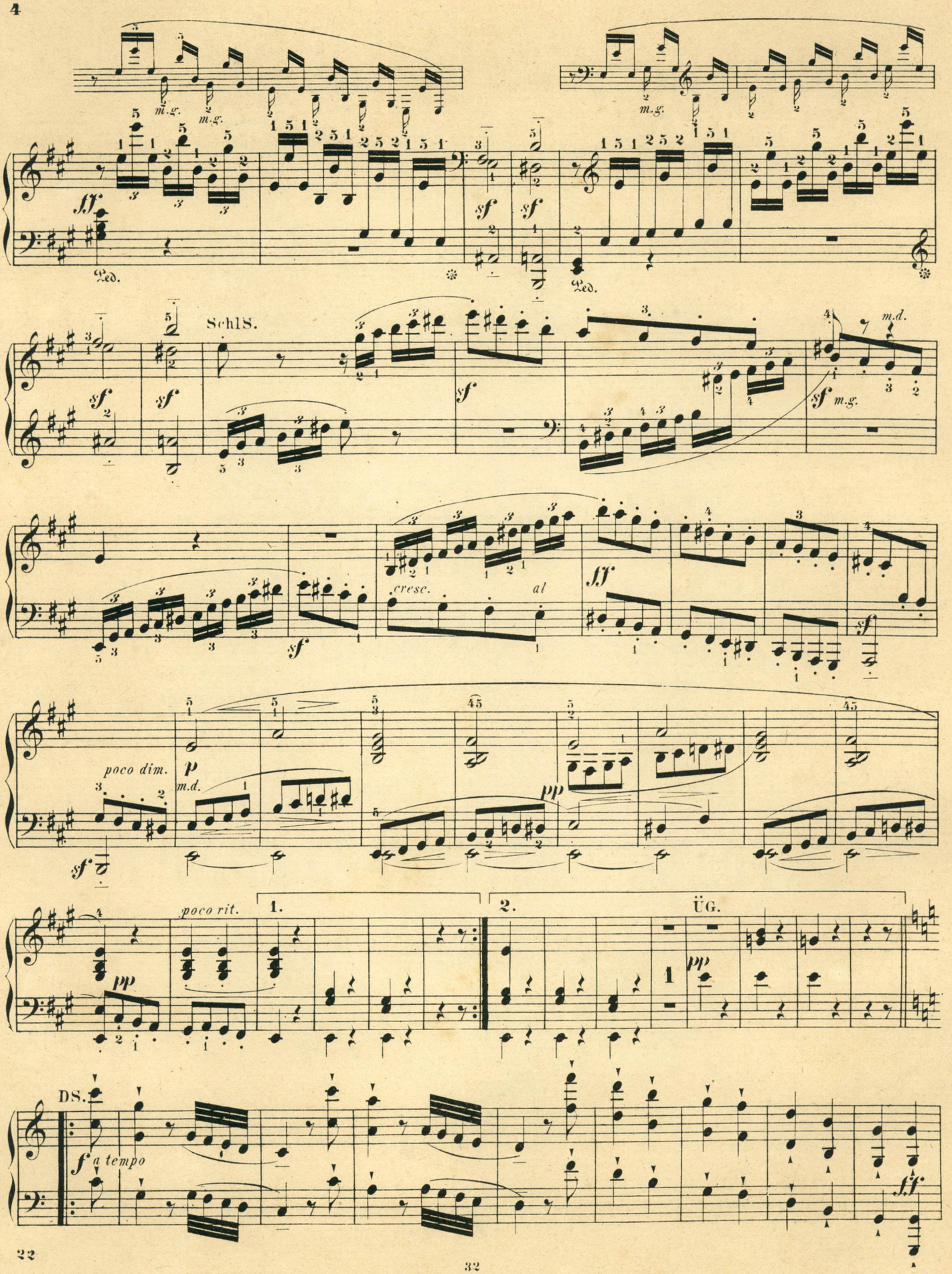


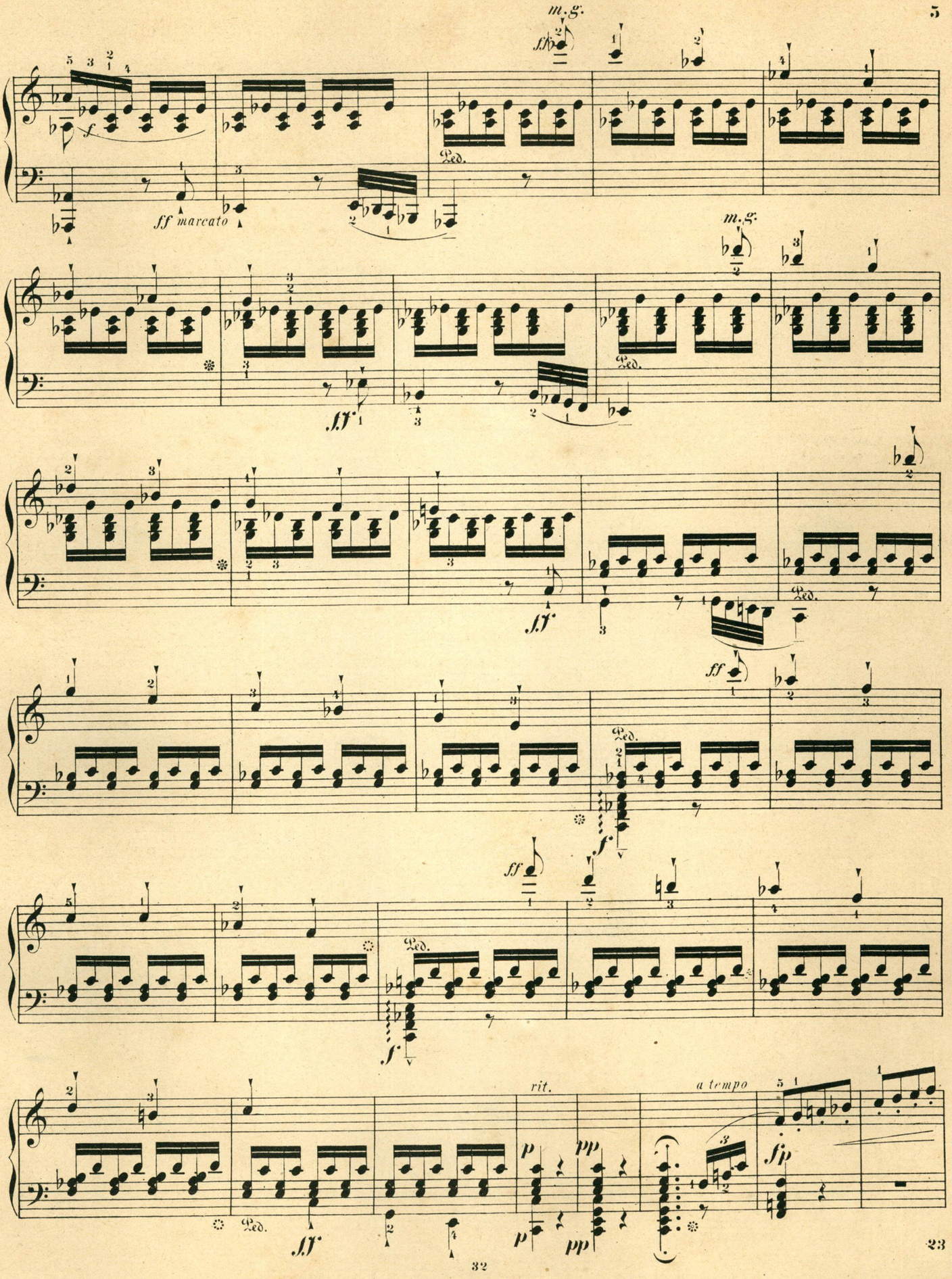
a) Das *rallentando* erfordert hier ein recht allmähliges Zurückhalten und darf auch an seinem Schlusse nicht sehr stark vom ursprünglichen Zeitmass abweichen.

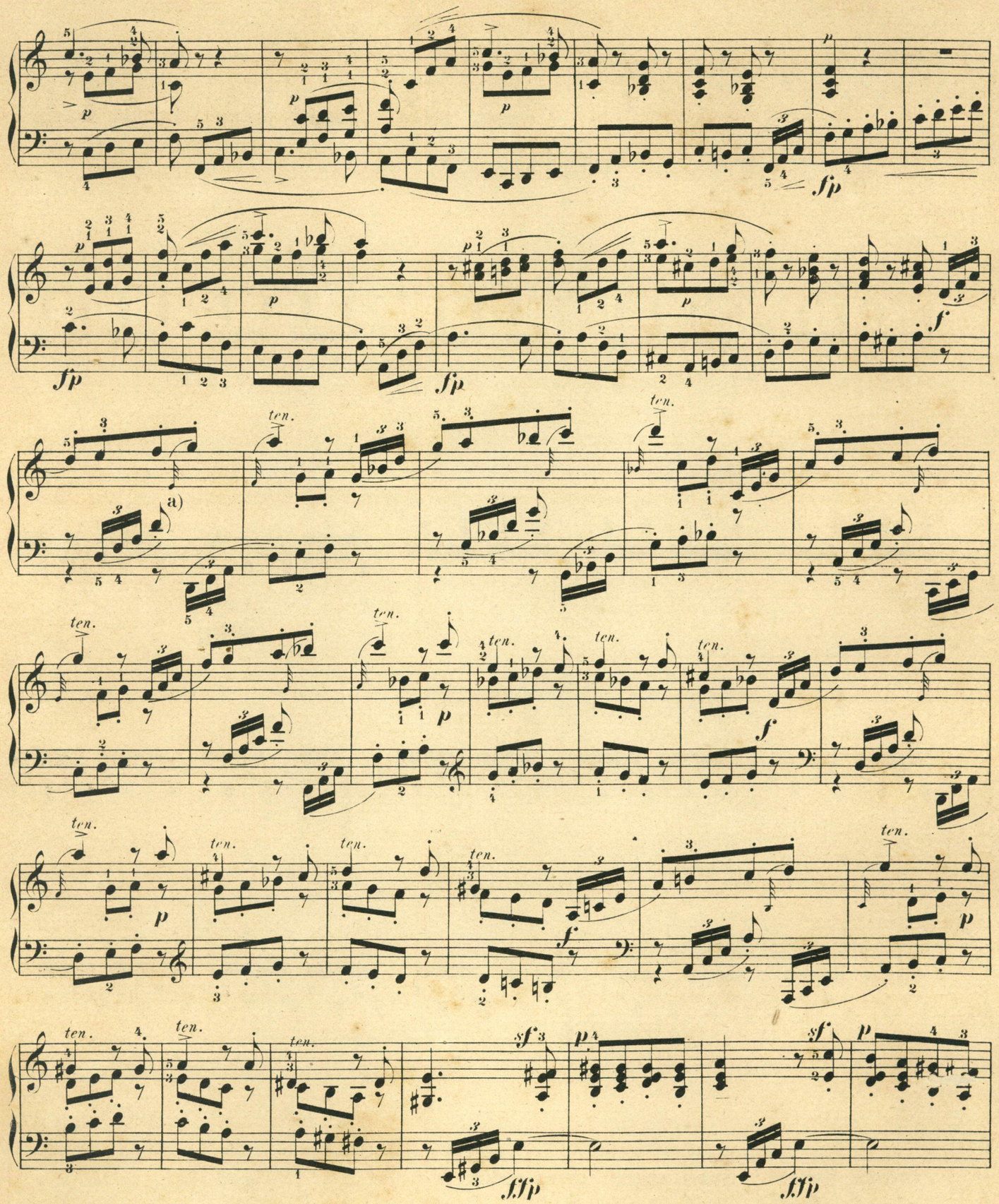
b) Man hüte sich wohl, das h gleich den vorigen Noten ebenfalls liegen zu lassen!

c) Mit einem solchen Comma bezeichnen wir den Schluss eines rhythmischen Abschnitts an solchen Stellen, wo der Spieler die Aufgabe hat denselben bemerklich zu machen, ohne dass der Componist ihn durch Pausen angedeutet hätte.

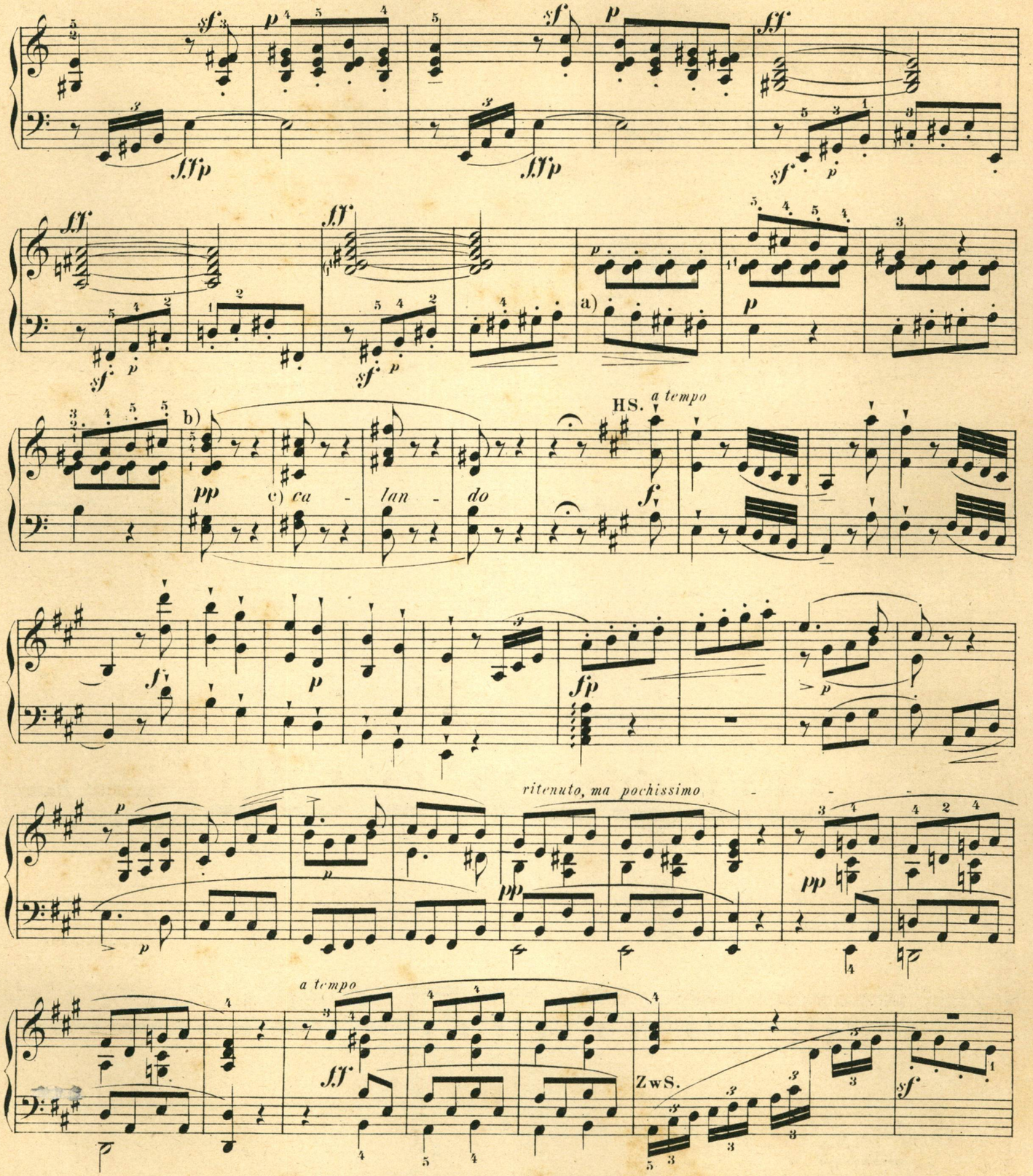
d) 


m.g.
m.g.
m.g.
ff
Ped.
sf
sf
Ped.
sf
sf
SchlS.
sf
m.d.
sf m.g.
sf
cresc.
al
ff
sf
poco dim.
p
m.d.
pp
sf
poco rit.
1.
2.
ÜG.
pp
pp
DS.
f a tempo
ff


m.g.
ff marcato
Ped.
rit.
a tempo



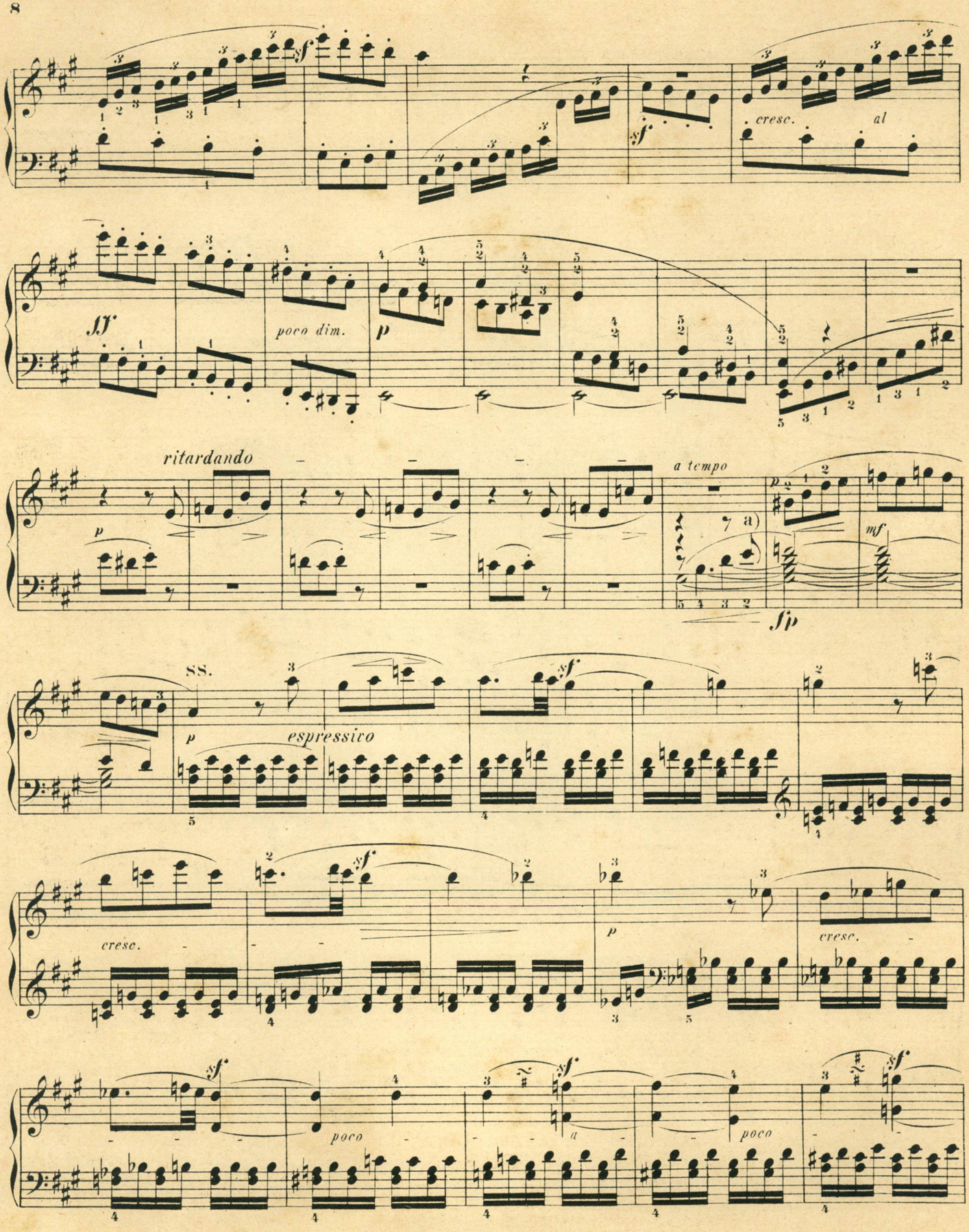
a) Diese Vorschläge müssen möglichst gleichzeitig und gleich stark mit den Hauptnoten angespielt werden, damit sie erscheinen als das, was sie sein sollen, nämlich als Fortsetzung der zwei Achtel vorher in der linken Hand eingetretenen Motiv-Nachahmung.



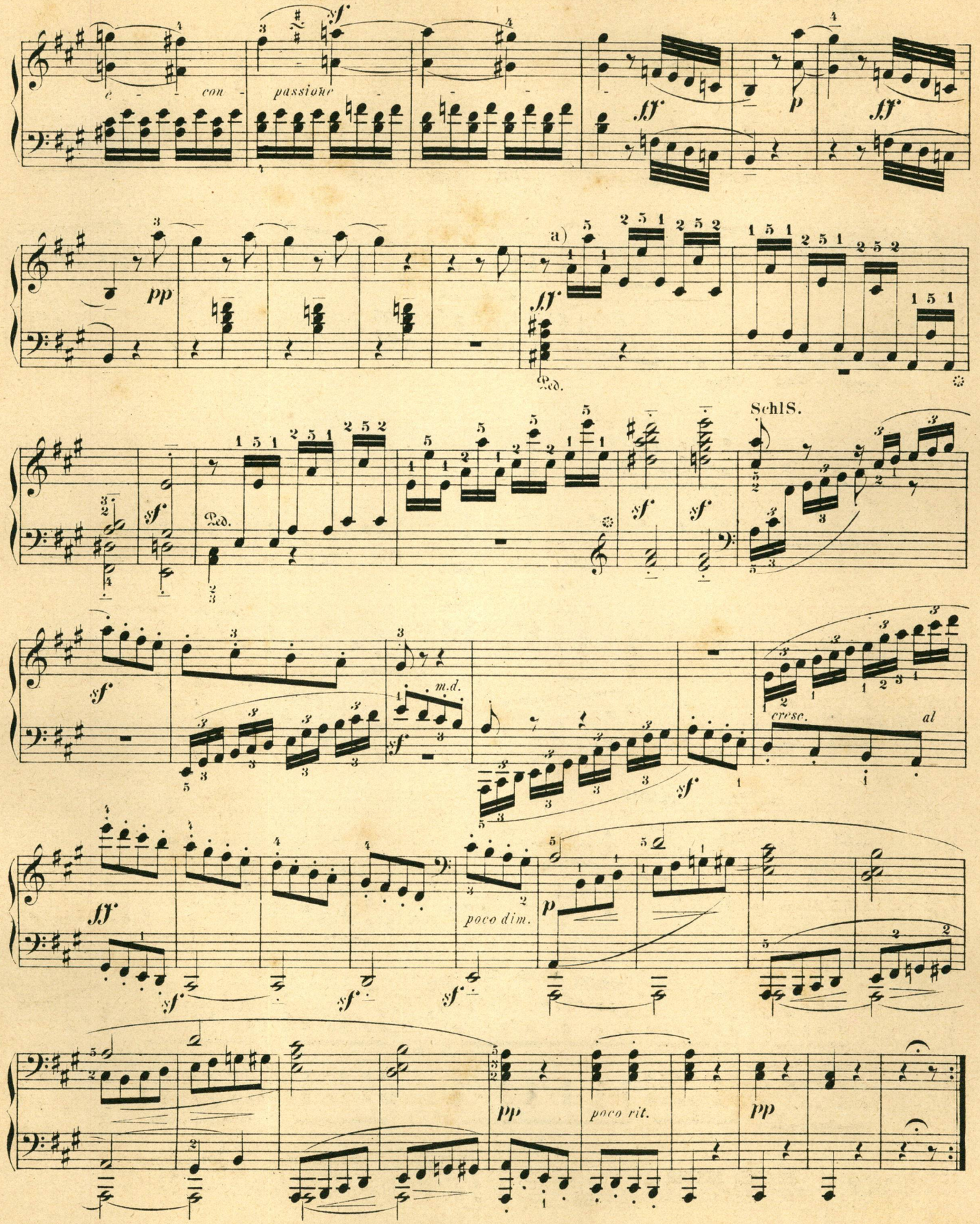
a) Das hier abwechselnd mit der Oberstimme der rechten Hand auftretende Motiv muss gegenüber der in den Achteln d und e bestehenden blossen Begleitung etwas hervorgehoben werden.

b) Solche durch Pausen getrennte, aber durch einen Bogen verbundene Noten müssen recht völlig, ja sogar etwas über ihre eigentliche Geltungszeit gehalten und dabei sehr weich angeschlagen und aufgehoben werden.

c) *calando* bedeutet hier vorzugsweise ein Nachlassen im Tempo.

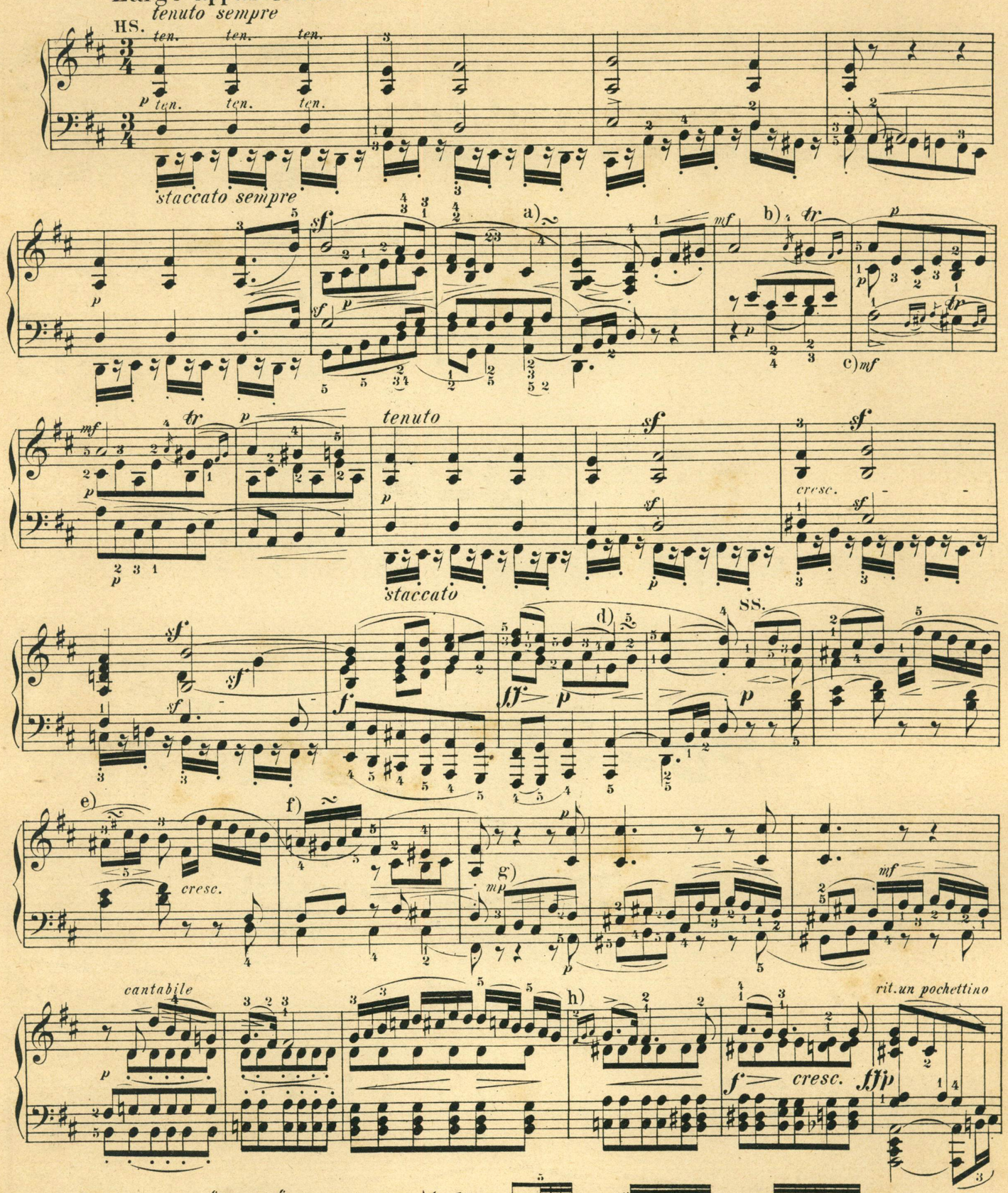


a) Das e ja nicht länger liegen zu lassen!



a) Wie im ersten Theil auszuführen.

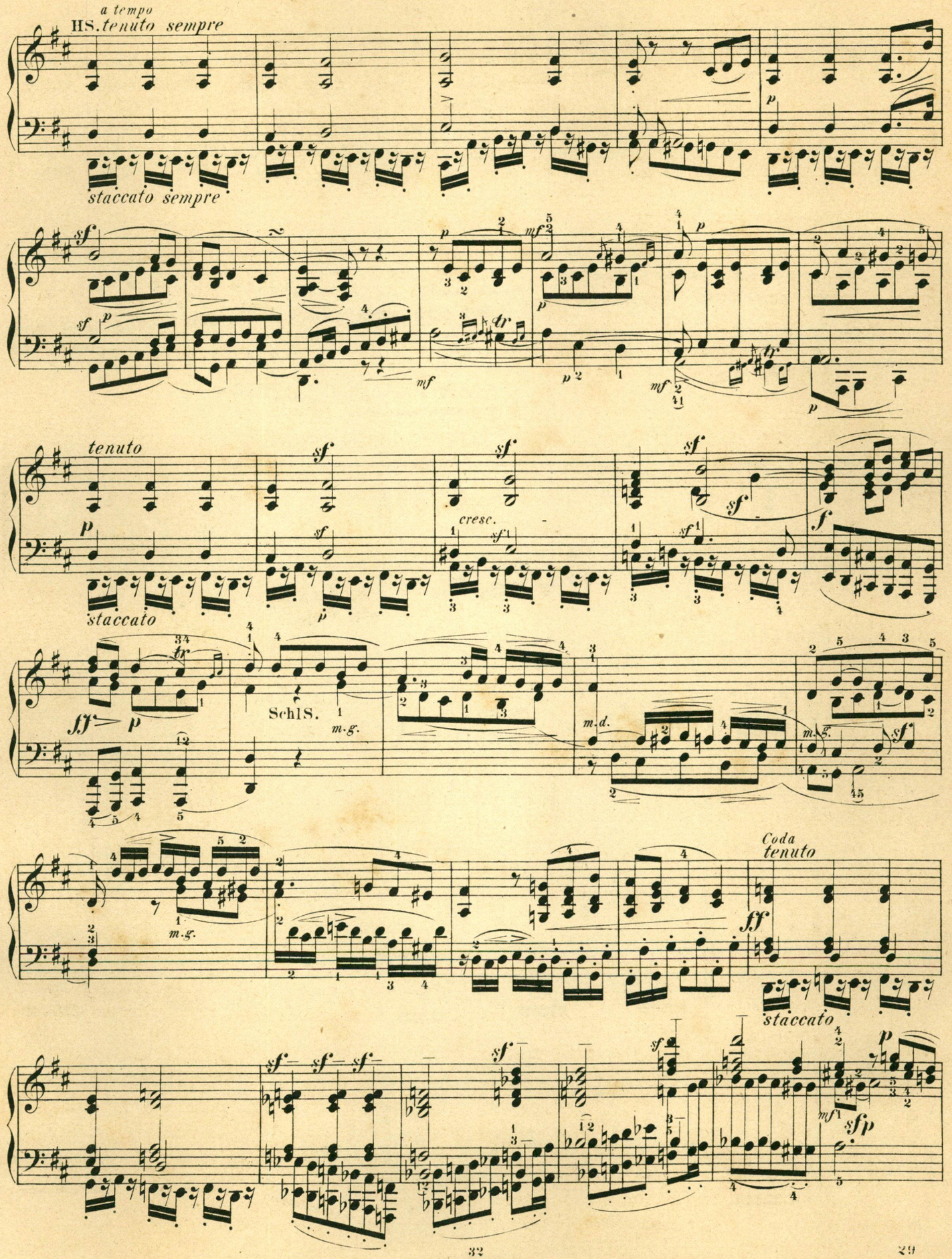
Largo appassionato. ♪ = 76.

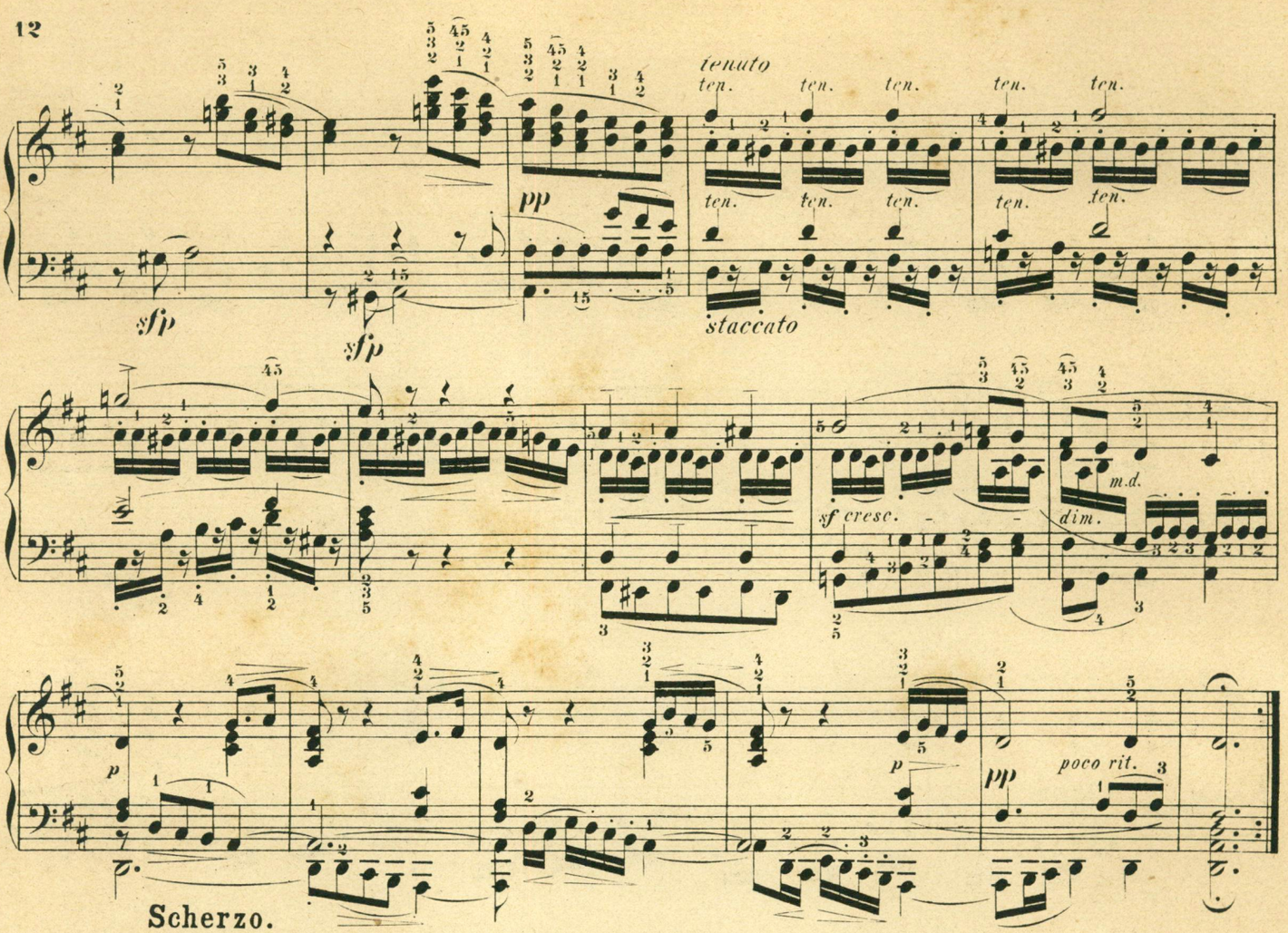


a) b) c) d) e) f)

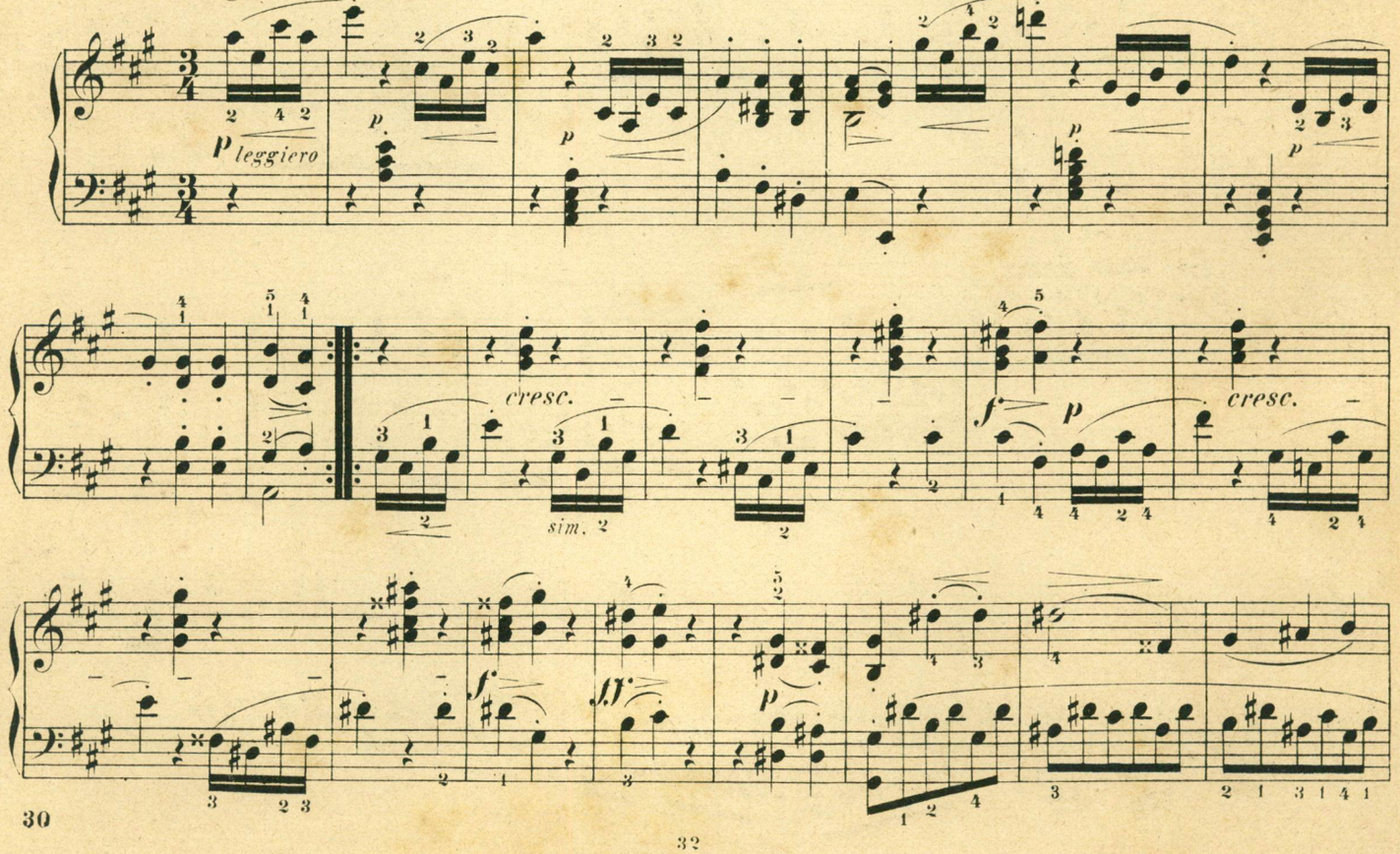
g) Von hier an 3 Takte hindurch die Oberstimme der linken Hand als Melodie hervorzuheben, nachher 5 Takte lang die Oberstimme der rechten Hand, und Beides sehr *legato* zu spielen.

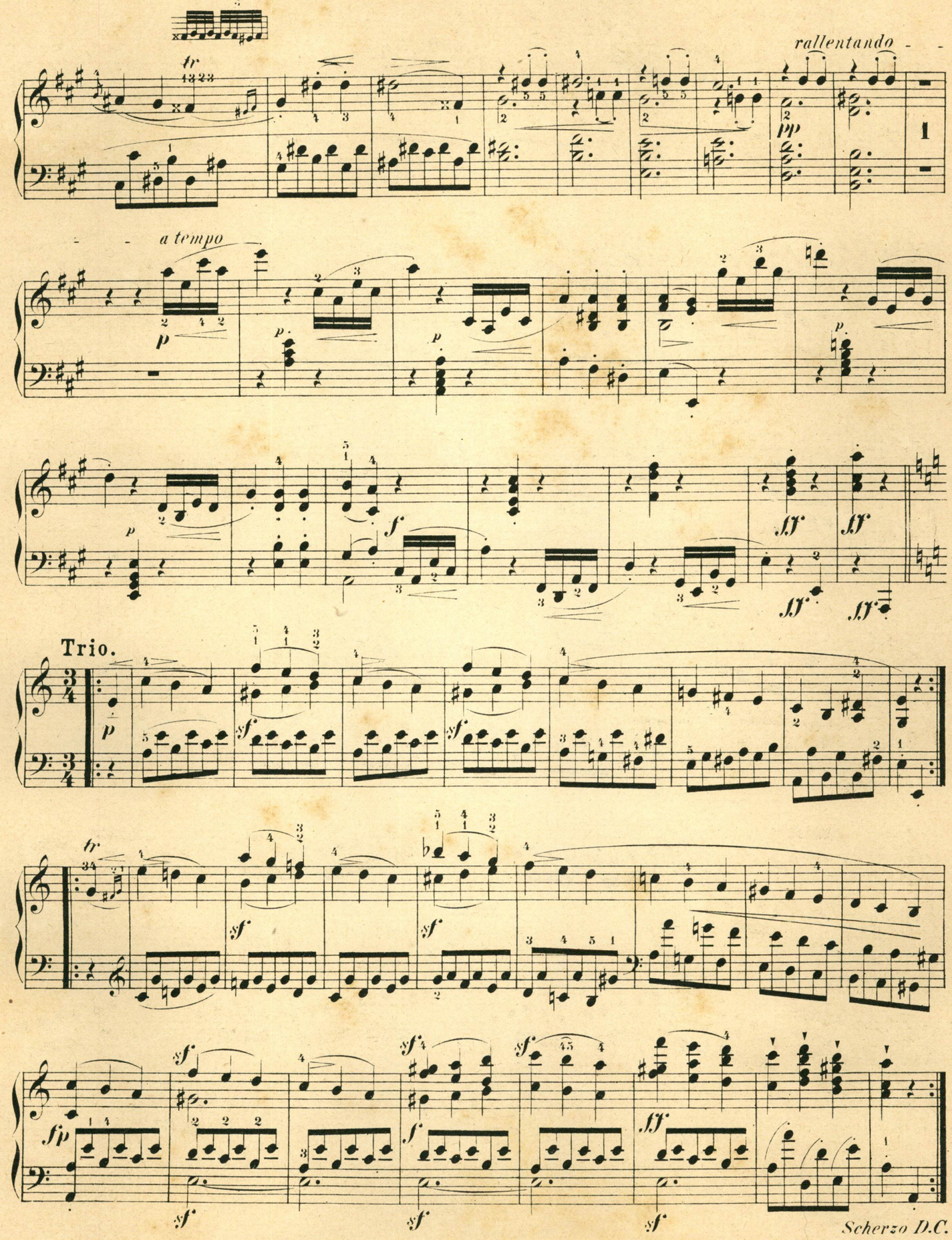
h)


a tempo
HS. tenuto sempre
staccato sempre
tenuto
staccato
cresc.
Schls.
m.g.
m.d.
Coda
tenuto
staccato



Scherzo.
Allegretto. ♩.= 58.

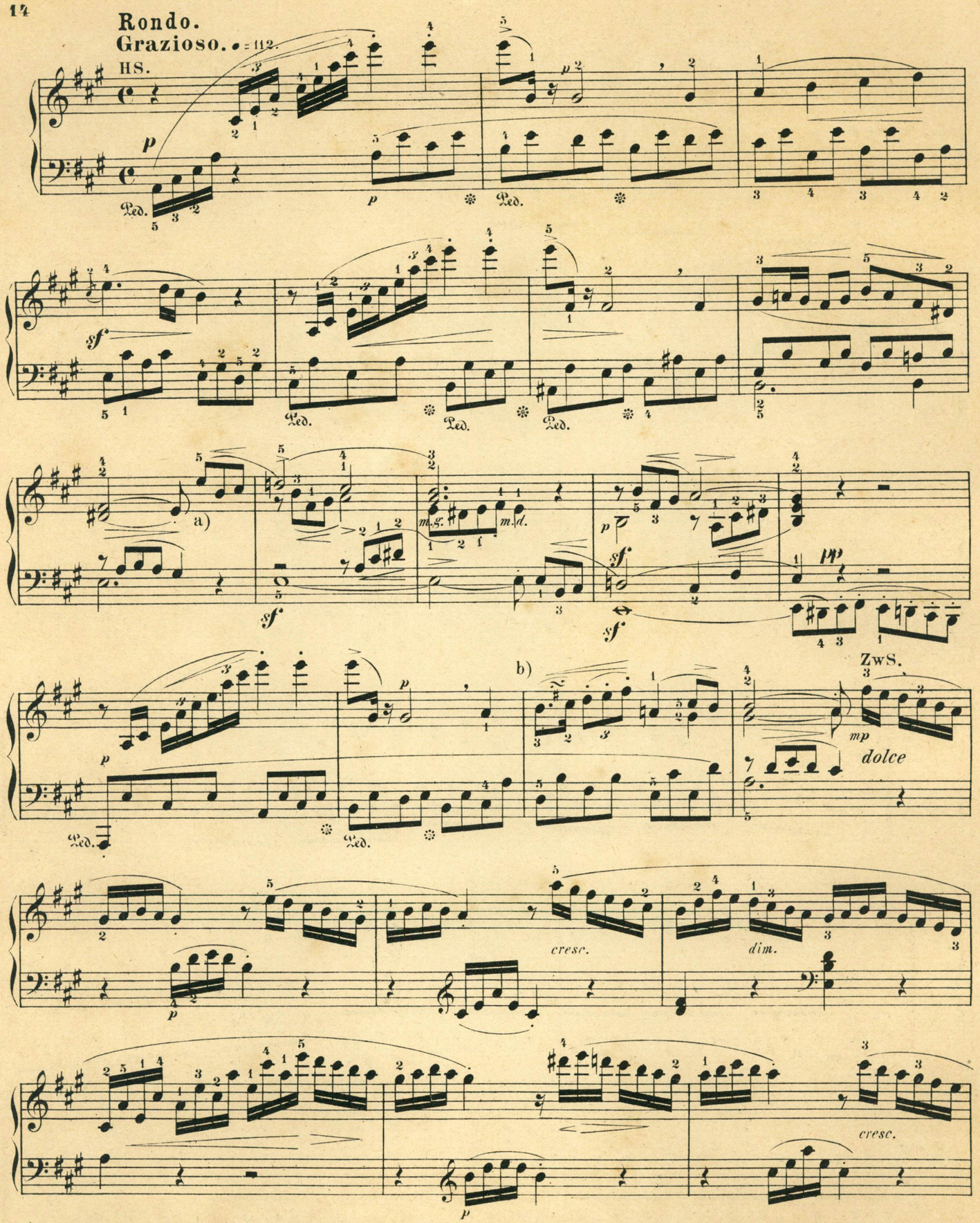



rallentando
a tempo
Trio.
Scherzo D.C.

Rondo.

Grazioso. ♩ = 112.

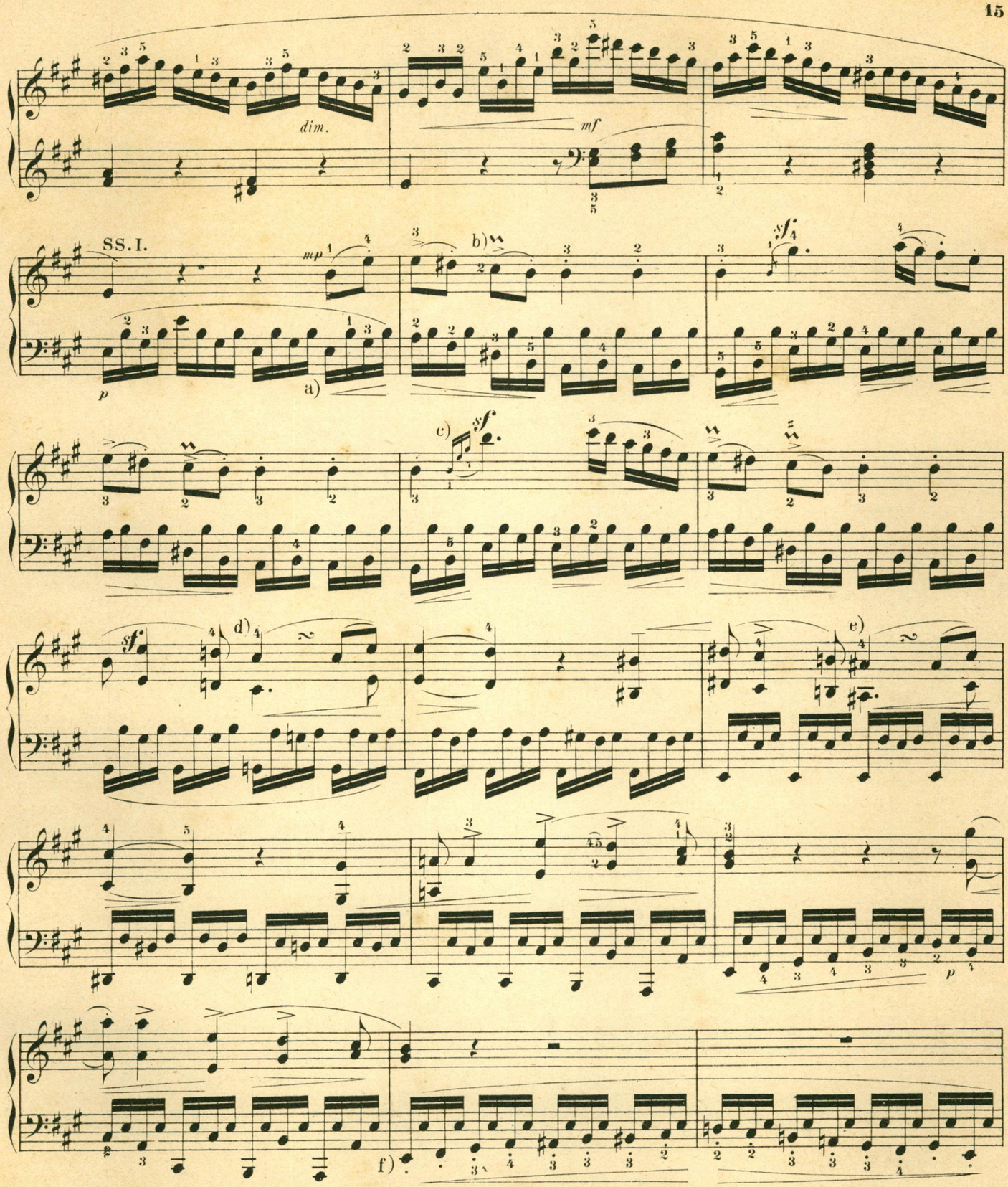
HS.



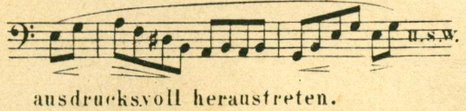
a) Das mit den drei Achteln beginnende Motiv ist in jeder Stimme mit dem bezeichneten Ausdruck hervorzuheben und das Uebrige untergeordnet zu halten.

b)

32



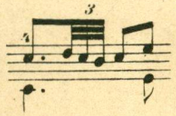
a) Neben der eigentlichen Melodiestimme muss hier, wiewohl allerdings nur in zweiter Linie, auch die melodische Führung der den wirklichen Bass bildenden Noten

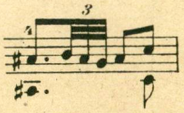


ausdrucksvoll heraustreten.

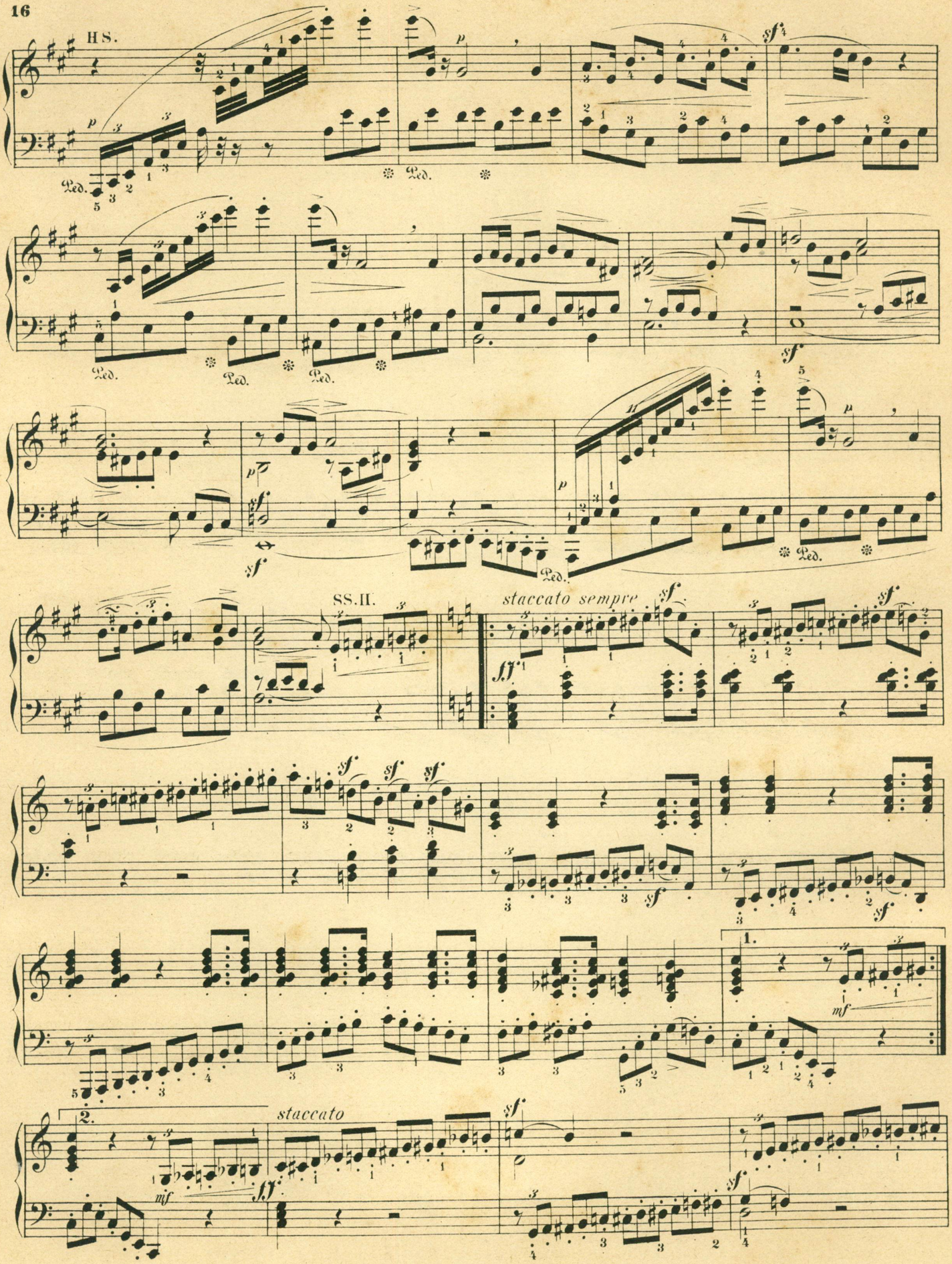
b)

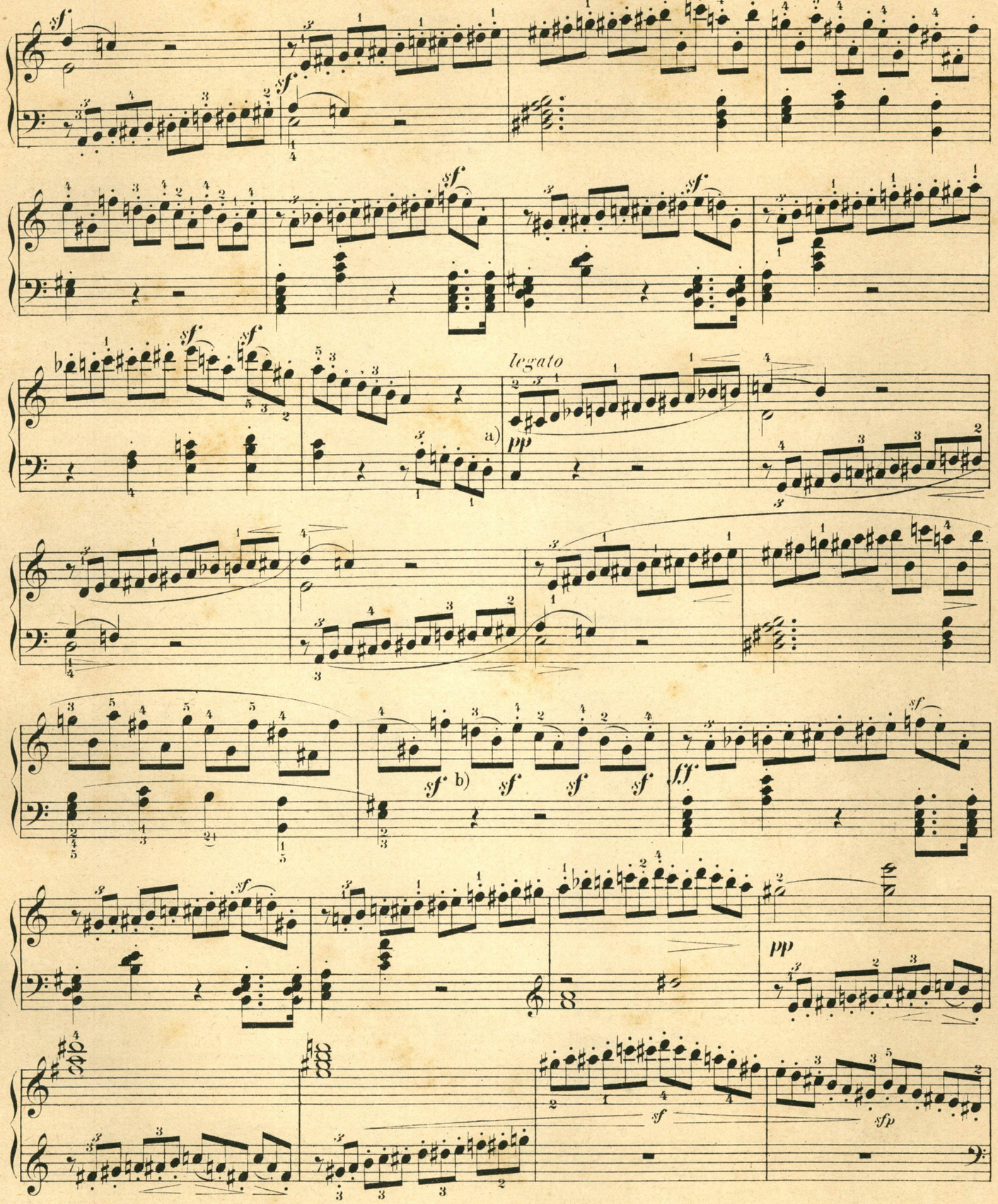
c)

d) 

e) 

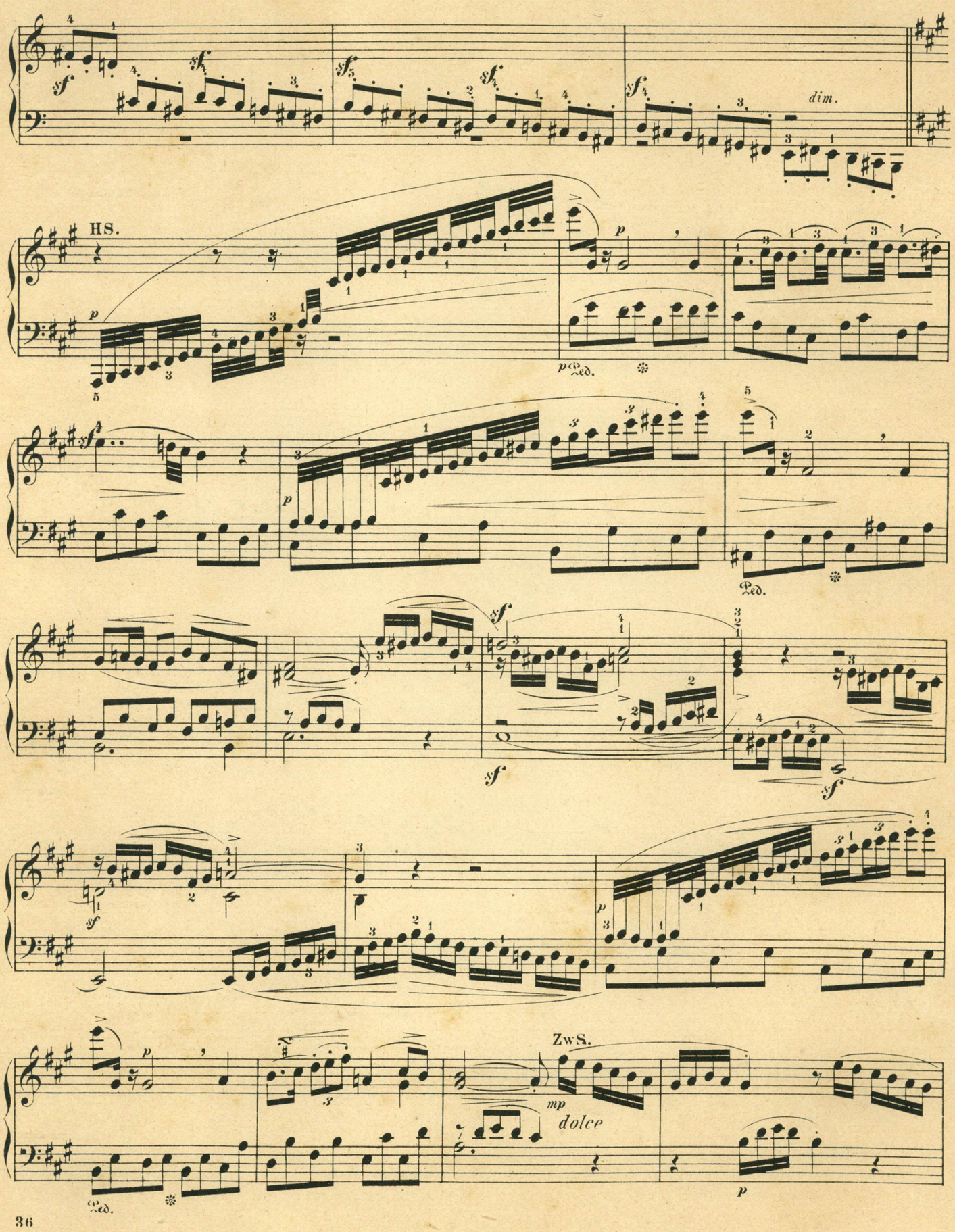
f) Die hier vom Componisten gesetzten Punkte bedeuten, dass die betreffenden Noten etwas hervorgehoben werden sollen.

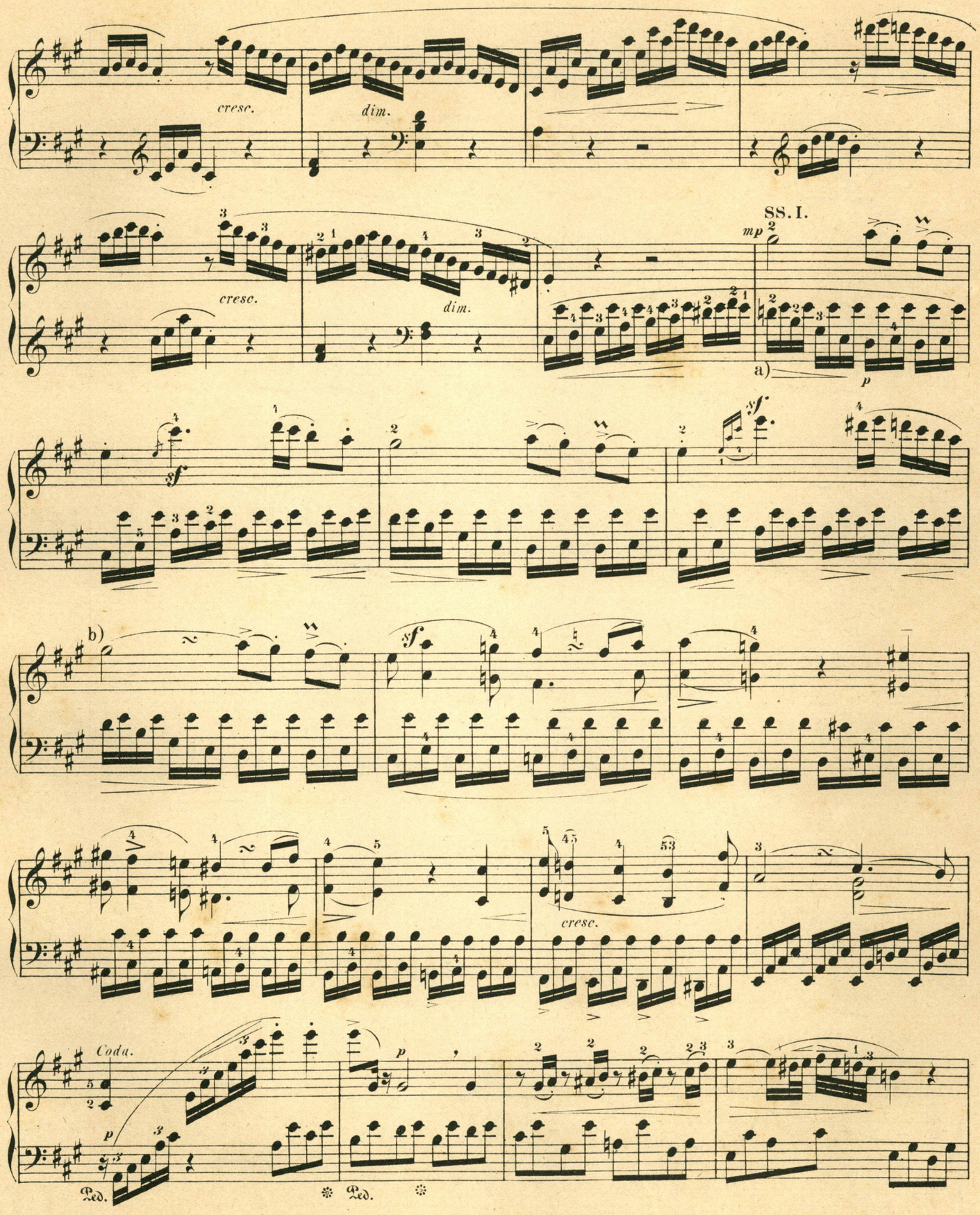

H S.
Ped.
S S. II.
staccato sempre
staccato
1.
2.



a) Plötzliches *pianissimo*, ohne vorheriges *diminuendo*.

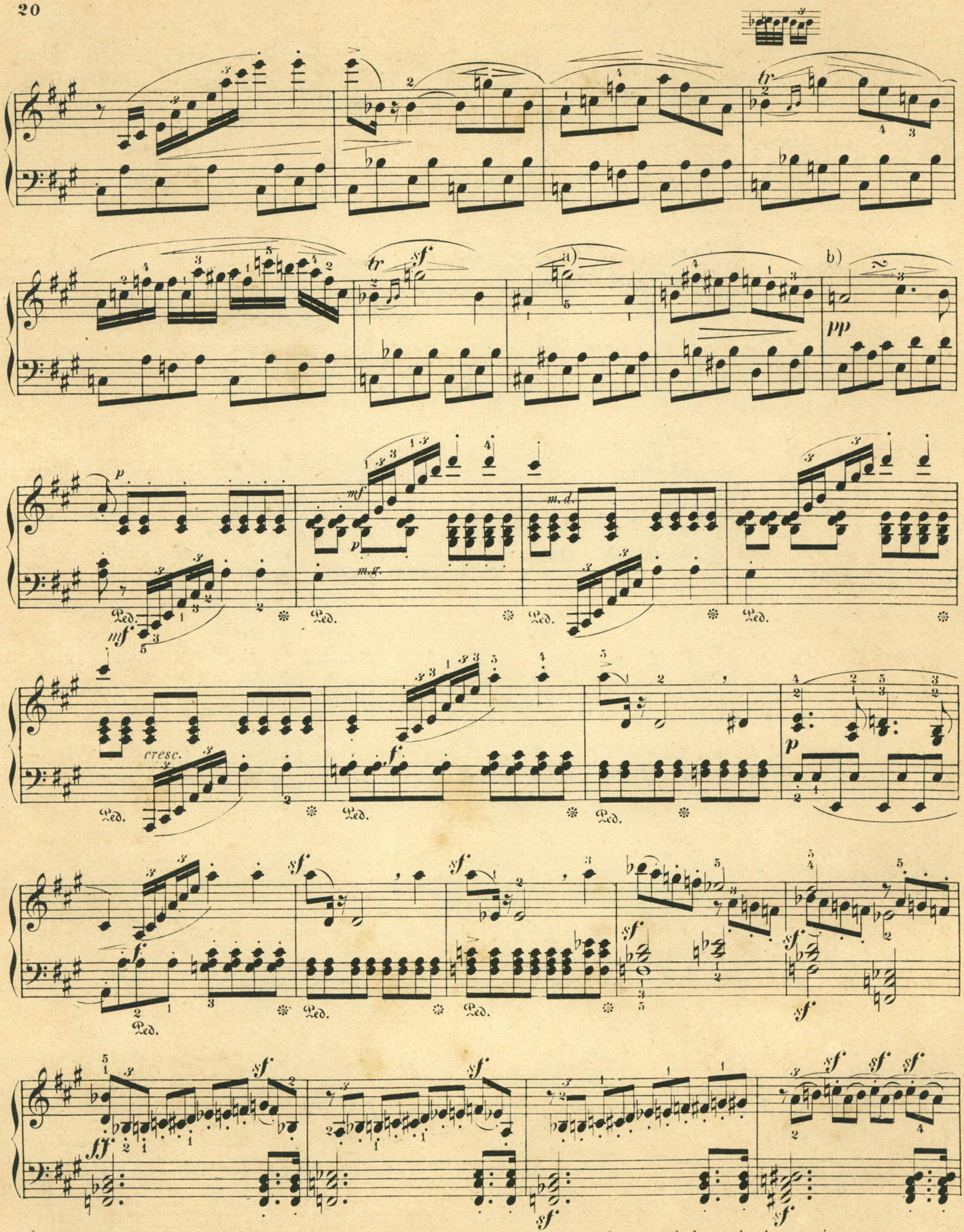
b) Man hüte sich hier, die auf die *sf* folgenden Achtel ebenfalls stärker zu spielen: der Takt muss bis zu Ende noch *pianissimo* gehalten werden, mit Ausnahme der mit *sf* bezeichneten einzelnen Noten, welche jedoch ebendesshalb auch nicht allzu stark, sondern nur etwa *mf* anzuspielen sind.


dim.
HS.
Ped.
ZwS.
mp
dolce



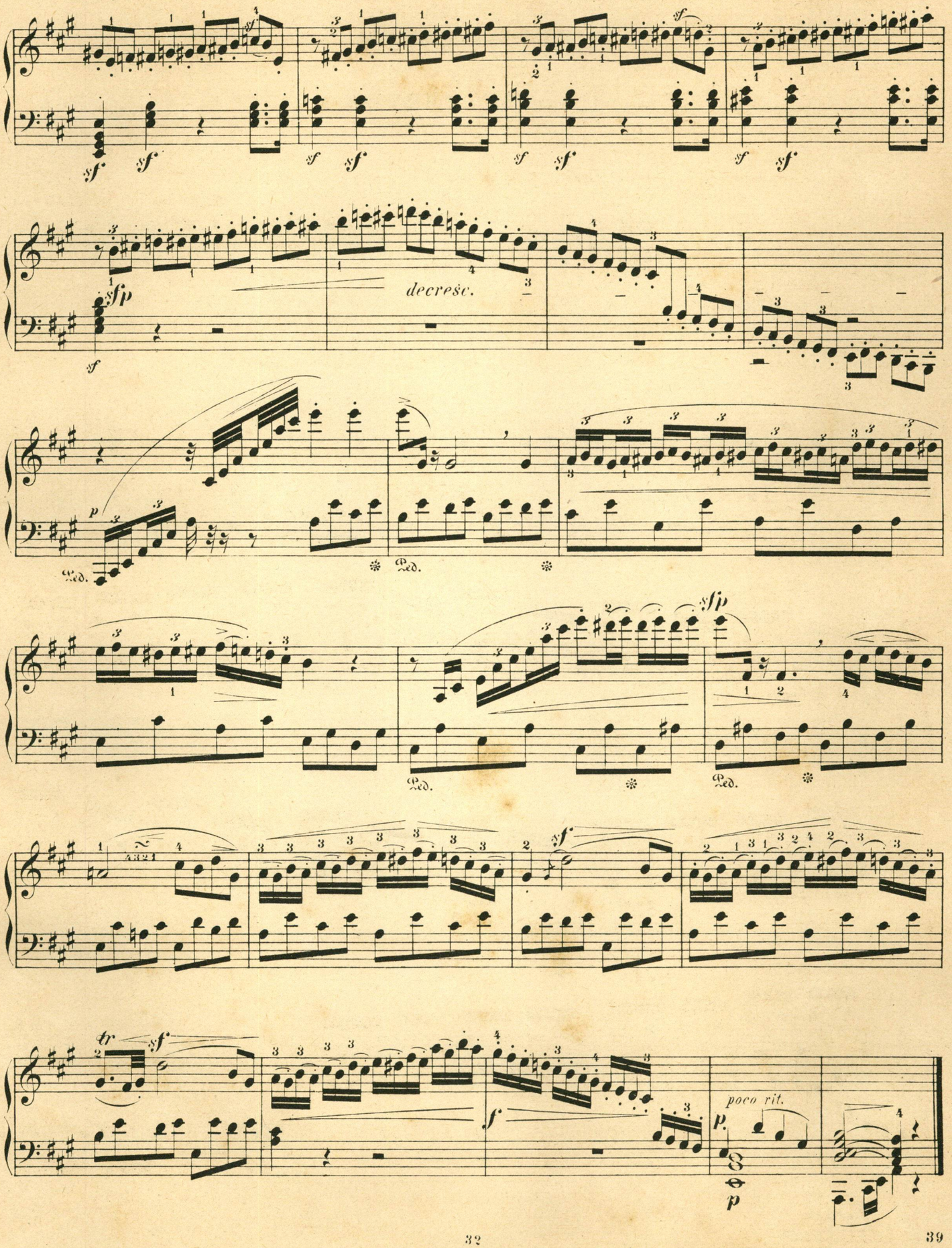
a) Wie Seite 33, a).

b)



a) Dieses G, das vom Componisten nicht mit *sf* bezeichnet ist, weicher hervorzuheben, als das vorige.

b)


sf
sfp
decresc.
p
Ped.
tr
poco rit.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

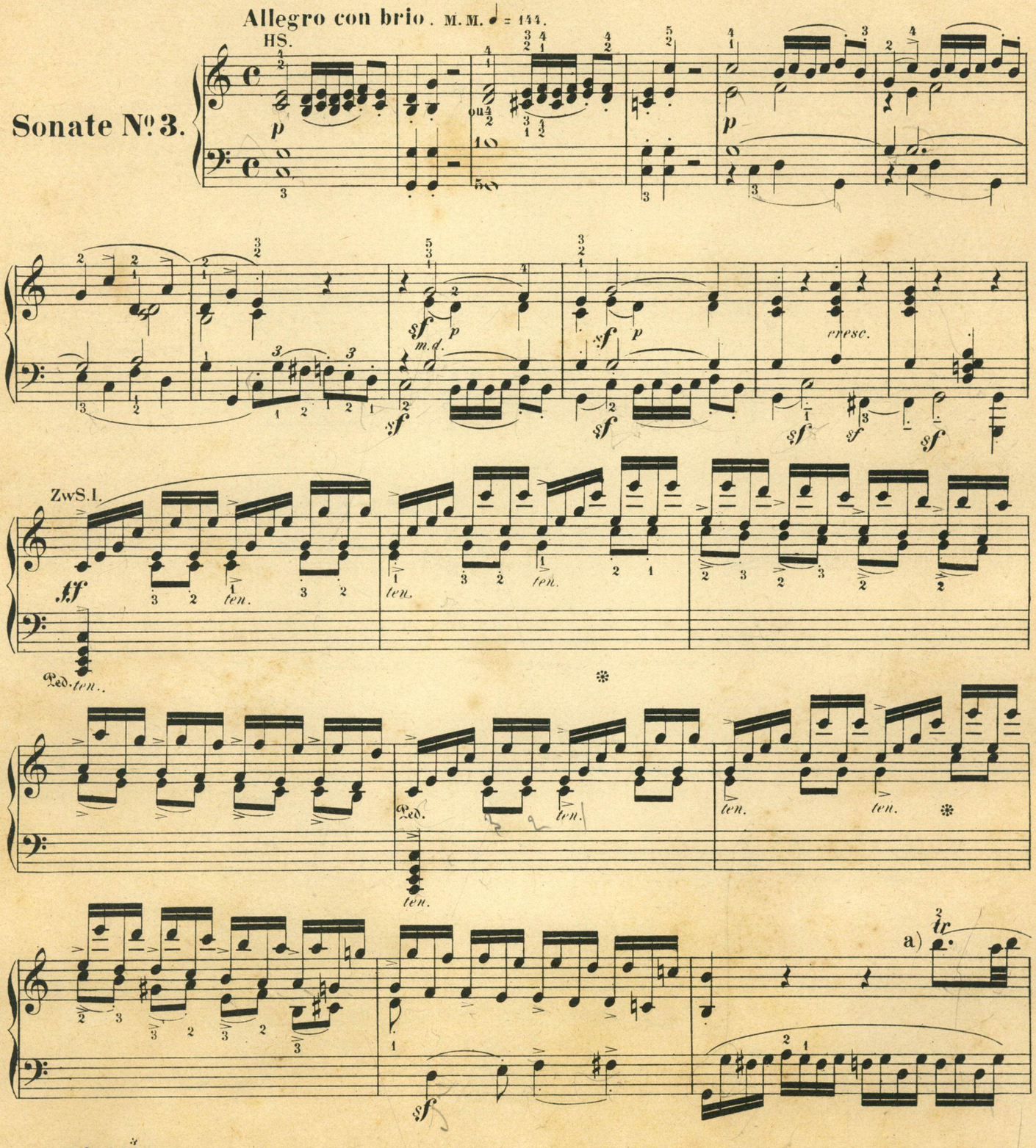
L. van BEETHOVEN.

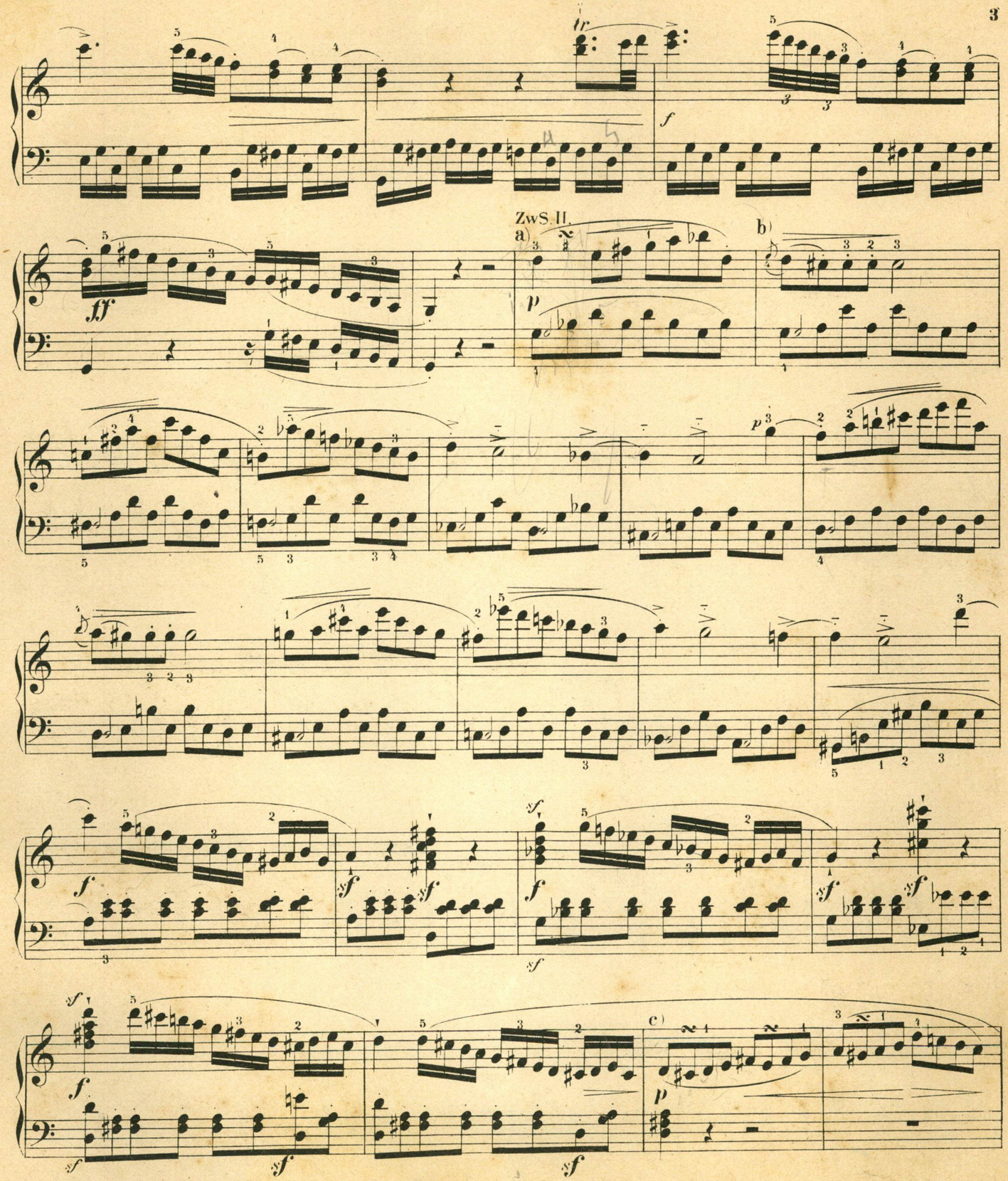
Joseph Haydn gewidmet.

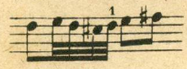
Op. 2. No 3.

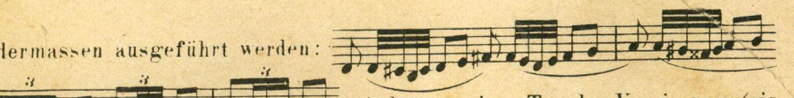
Sonate No 3.

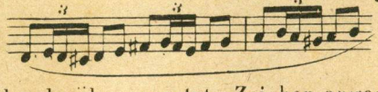
Allegro con brio. M. M. ♩ = 144.

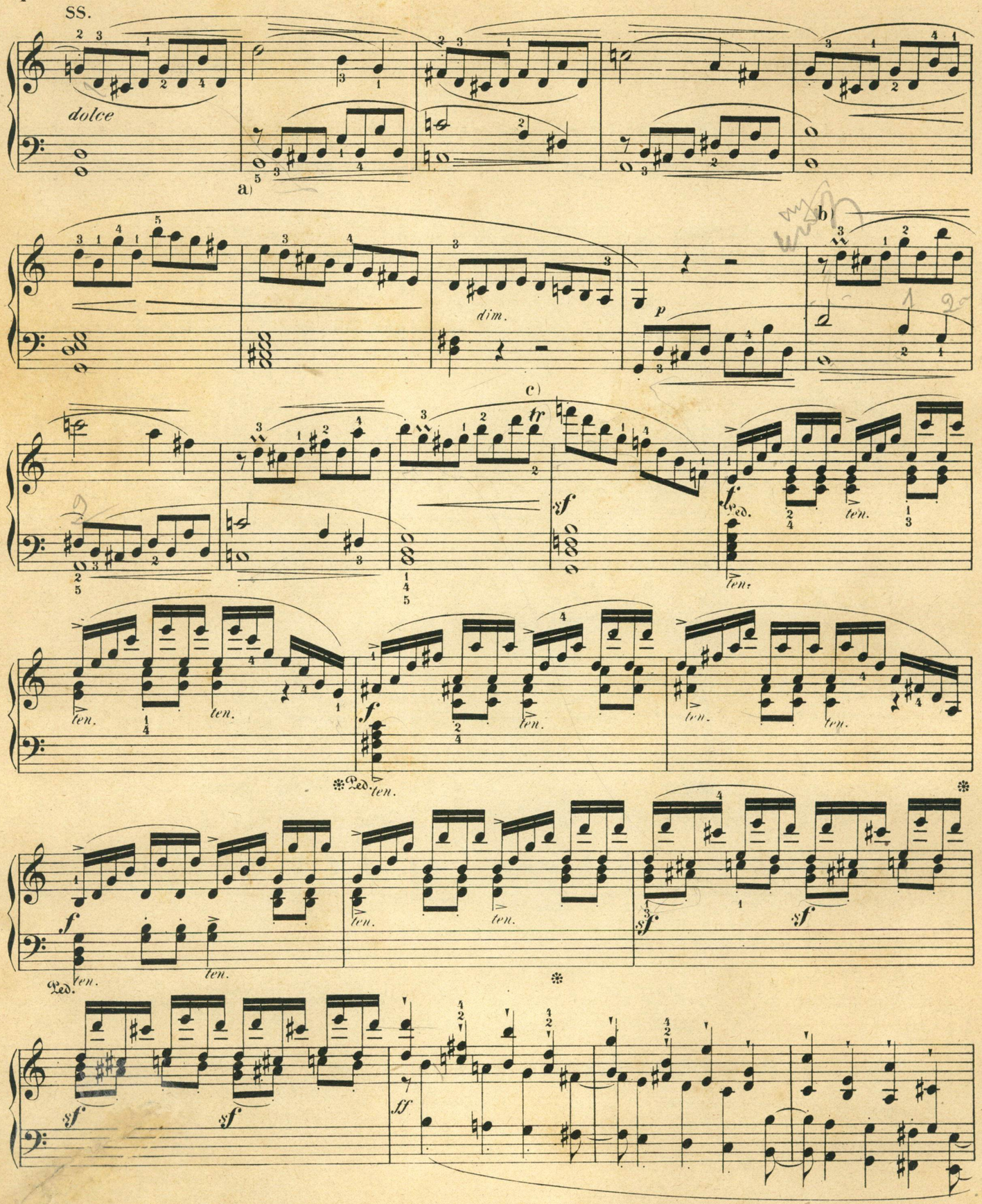




a)  b)

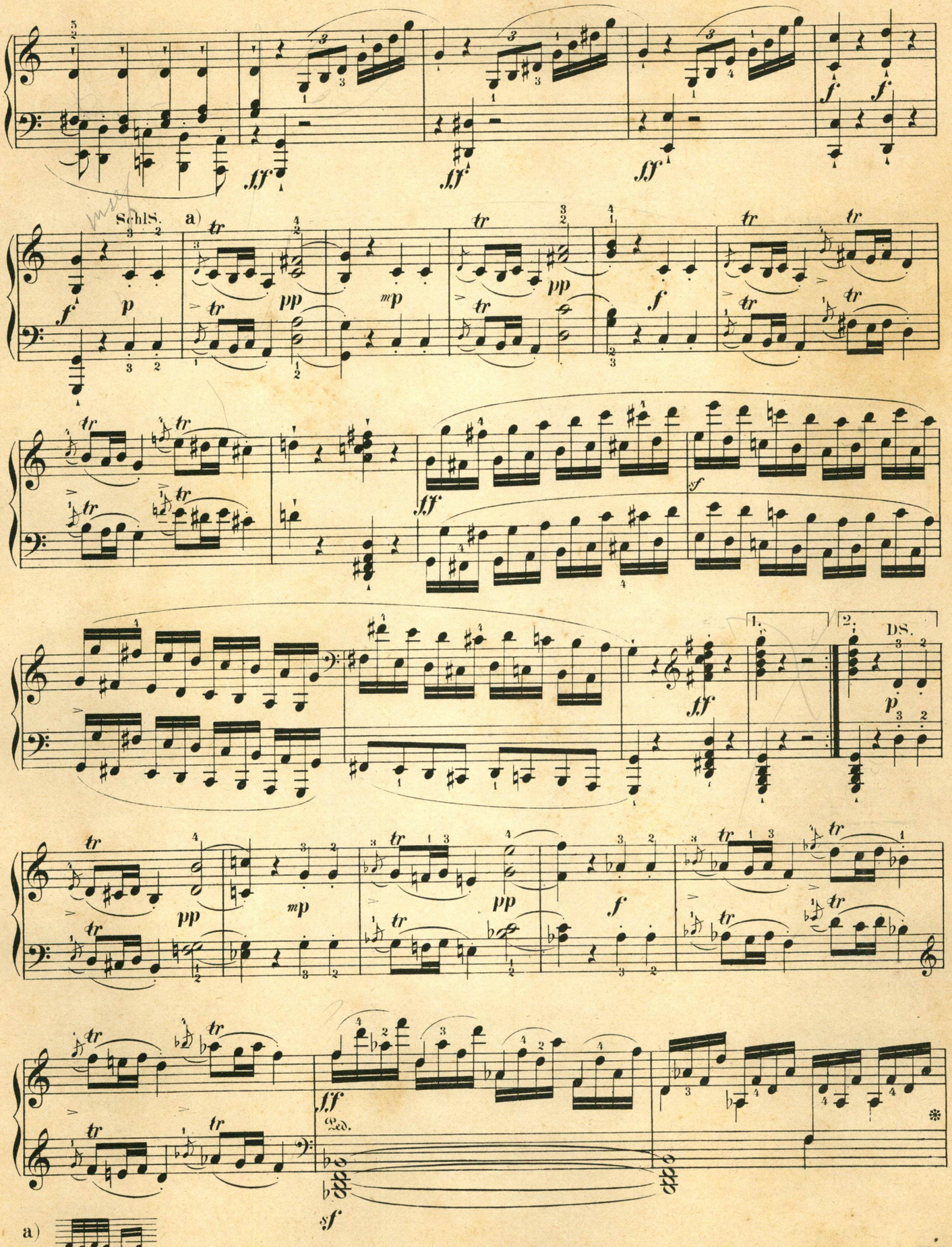
c) Buchstäblich genommen müsste diese Stelle folgendermassen ausgeführt werden: 

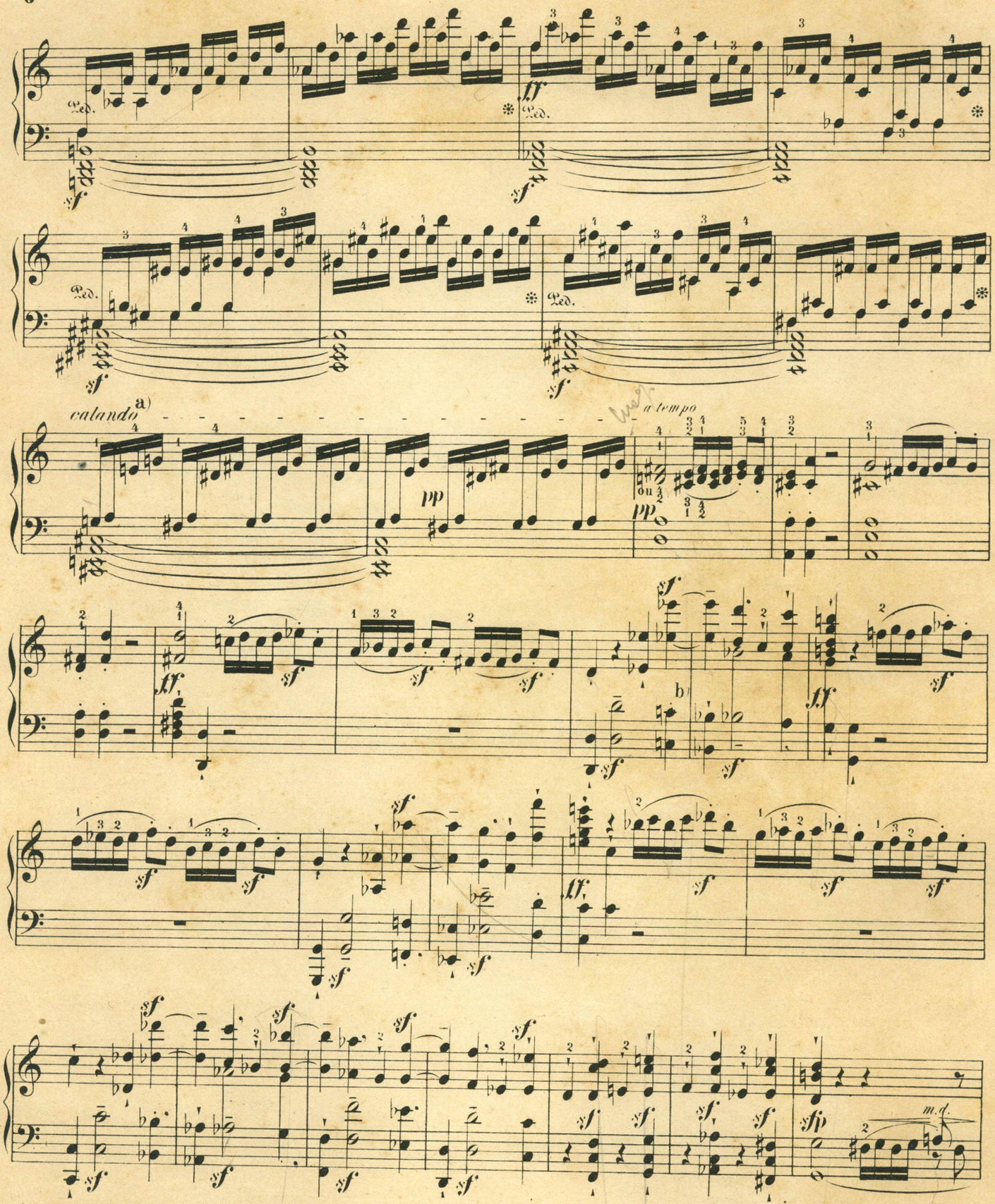
Ohne Zweifel aber hat sie Beethoven so verstanden:  indem er seinen Ton der Verzierung (cis, e, gis) in Noten ausschrieb und nun aber die durch das darüber gesetzte Zeichen angedeutete vollständige Verzierung nur der Zeit nach auf die betreffende Note, den Tönen nach hingegen auf die vorangehende und nachfolgende Hauptnote bezog.



a) Die Unterstimme der linken Hand muss während der Ausführung dieses Motivs durchweg in den Hintergrund treten, auch wo bei dem untern System ≺≻ angezeigt ist, was sich eben auf den Tenor bezieht.

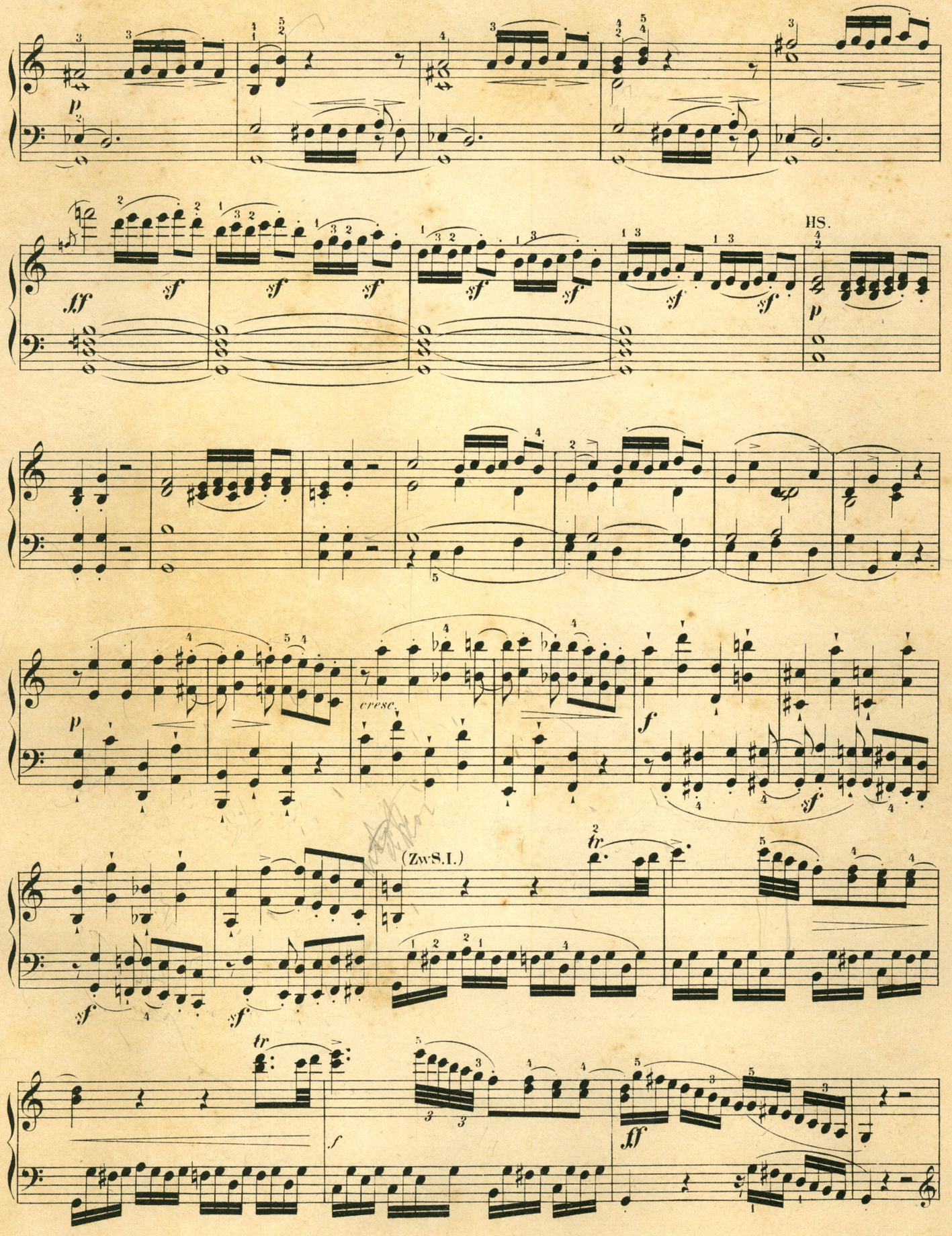
b) c)

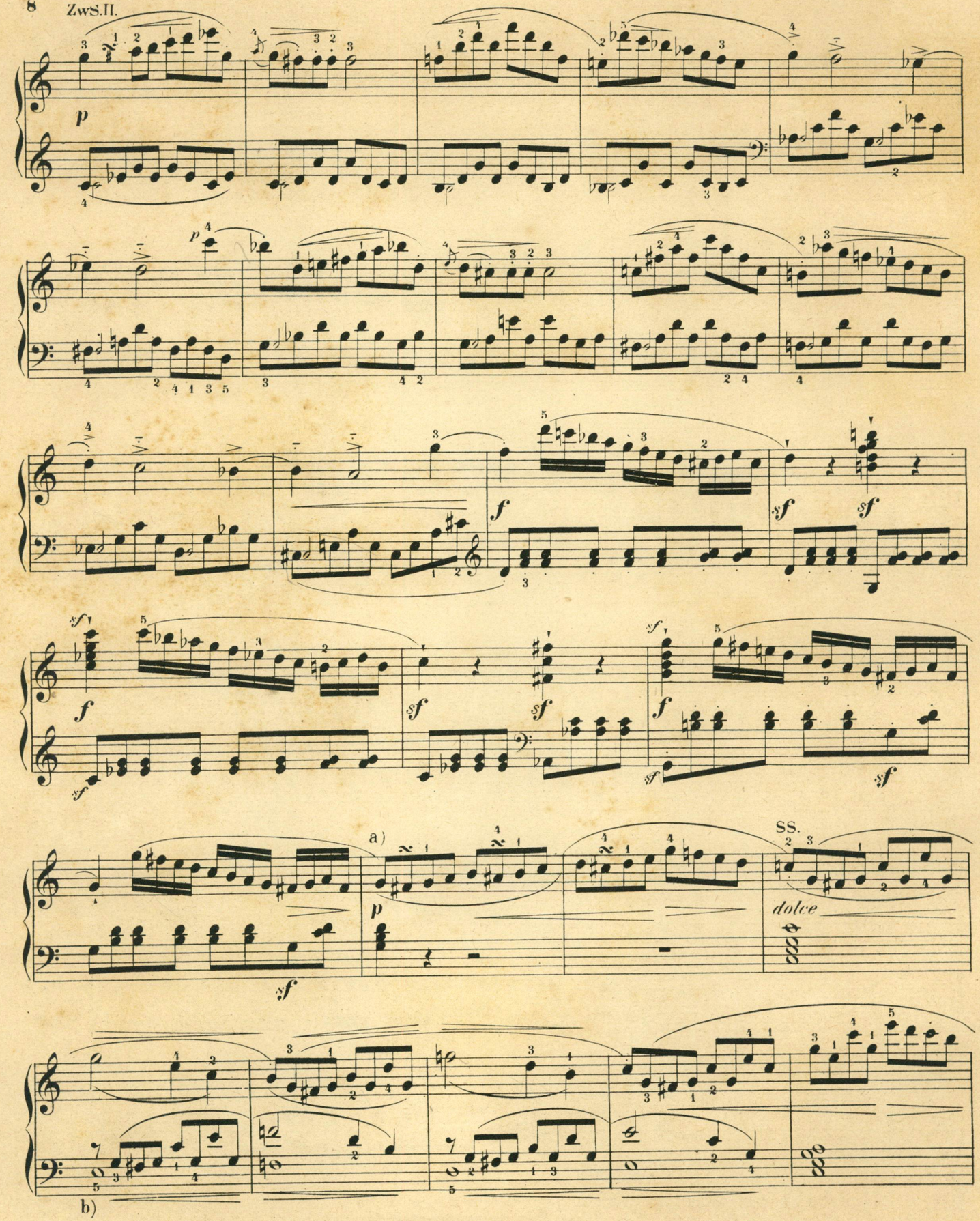

SchlS.
a)
DS.
Ped.
a)



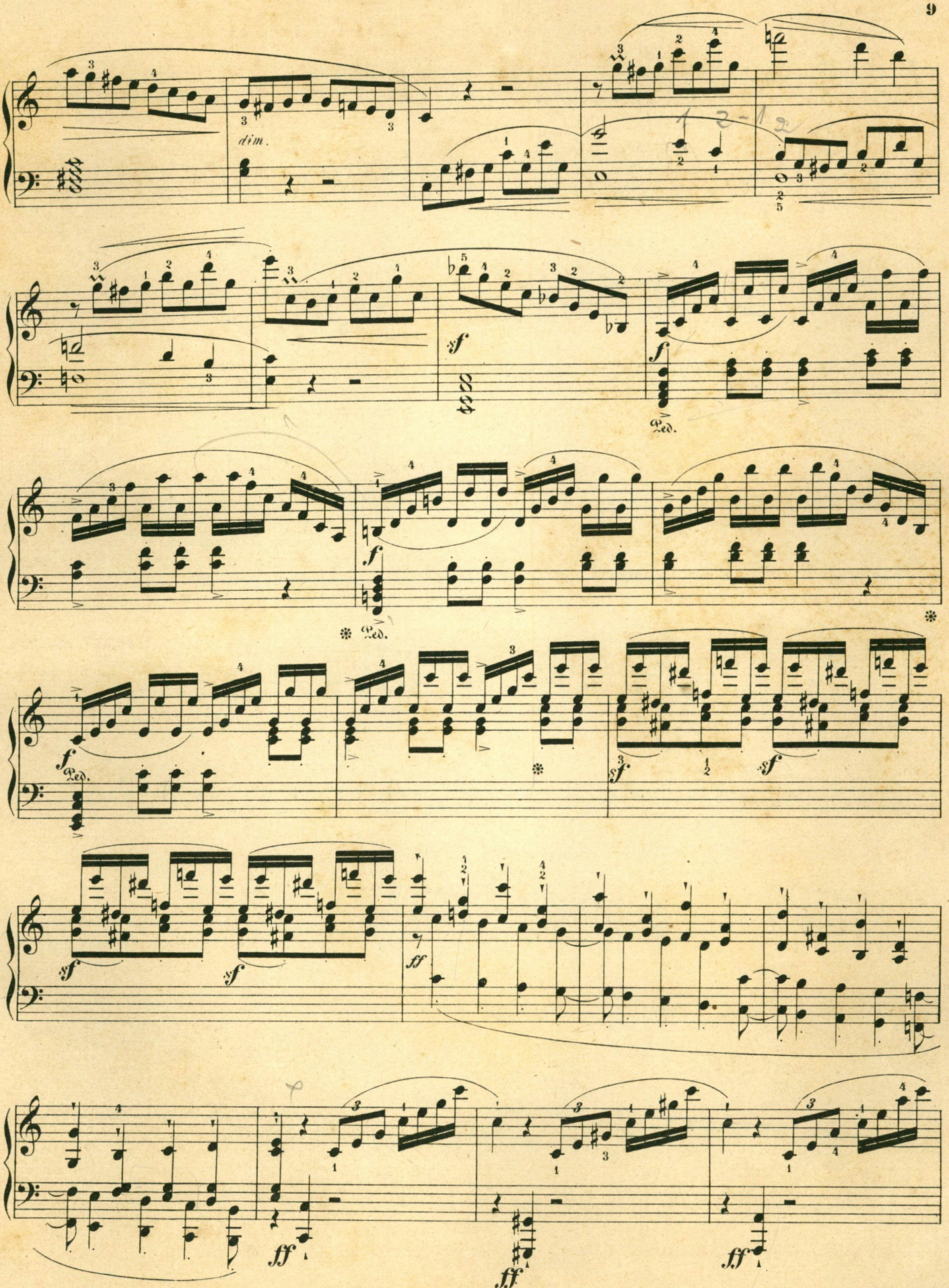
a) *Calando*, eigentlich blos so viel als *diminuendo*, bedeutet hier, wie gewöhnlich, zugleich ein Abnehmen der Bewegung, das aber sehr allmählig eintreten muss und auch gegen seinen Schluss hin keinen hohen Grad erreichen darf.

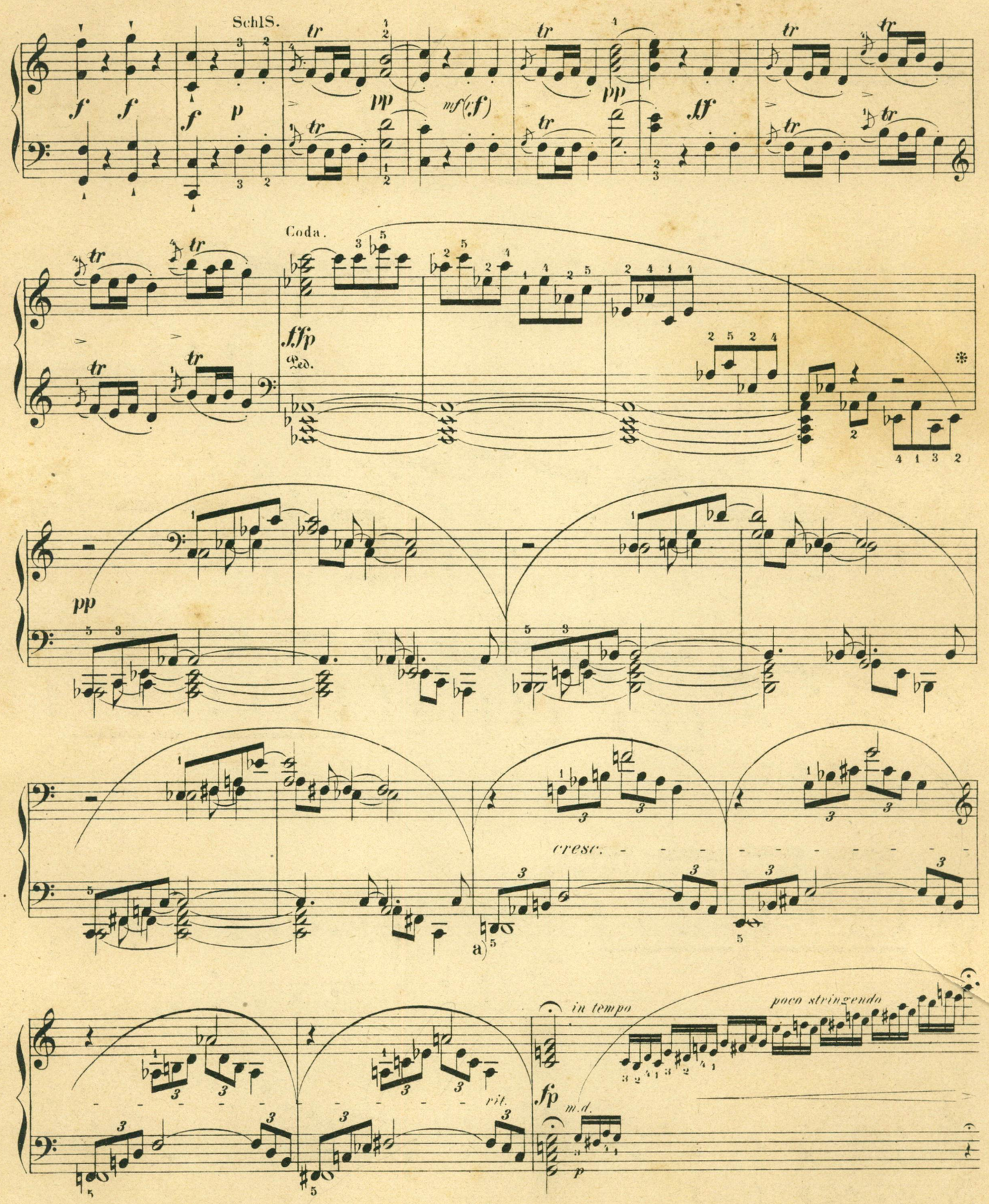
b) Ein solches Komma deutet an, dass der Spieler einen rhythmischen Einschnitt fühlen lassen muss, was hier dadurch zu geschehen hat, dass man die letzte Note vor dem Einschnitt schwächer nimmt und bei dem nachherigen Wiederanfang des Motivs wieder stärker einsetzt.


HS.
cresc.
(ZwS.I.)

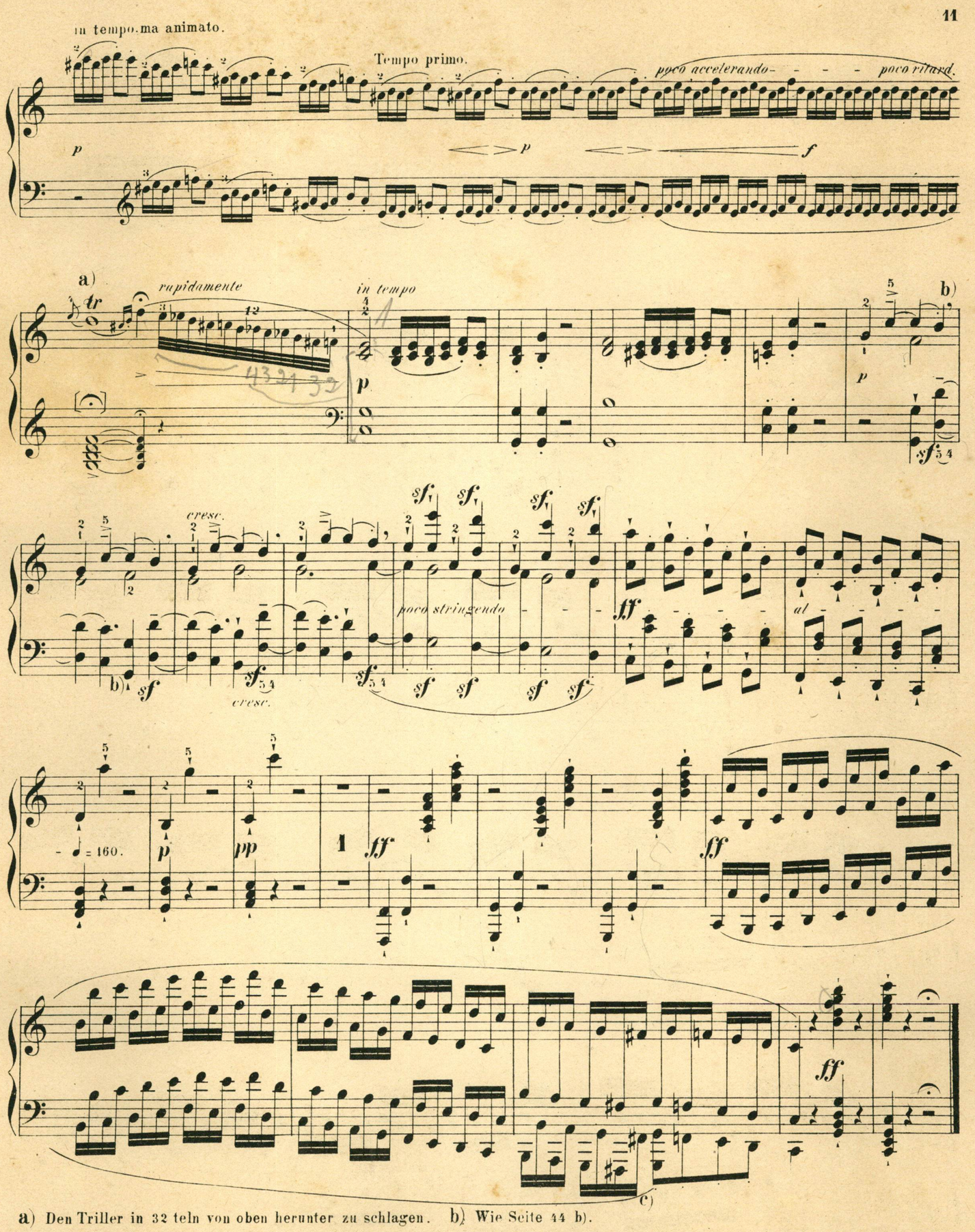


a) Wie Seite 41. c). b) Wie Seite 42. a).

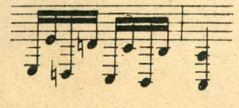

dim.
sf
f
Ped.
f
Ped.
sf
sf
sf
ff
ff
ff
ff

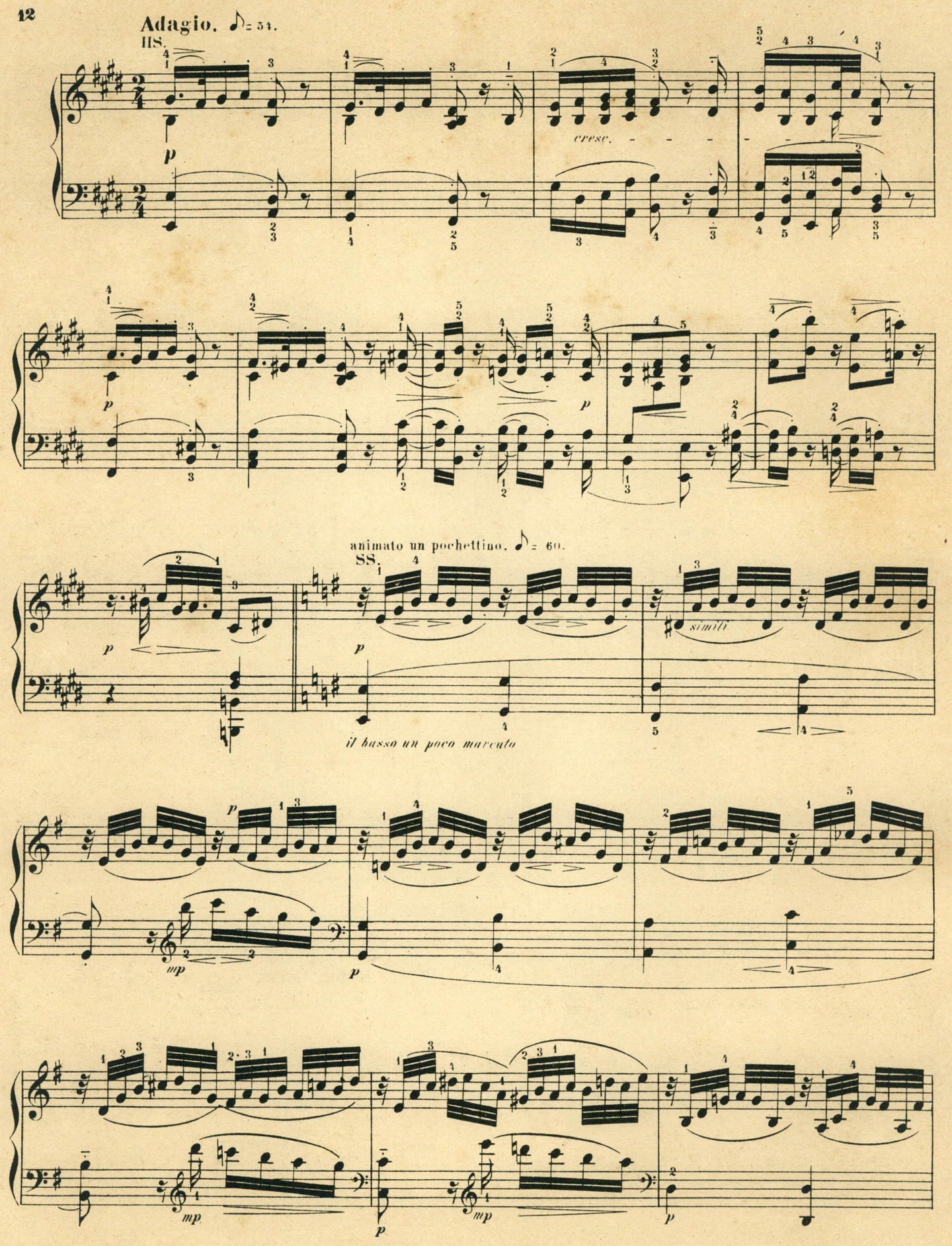


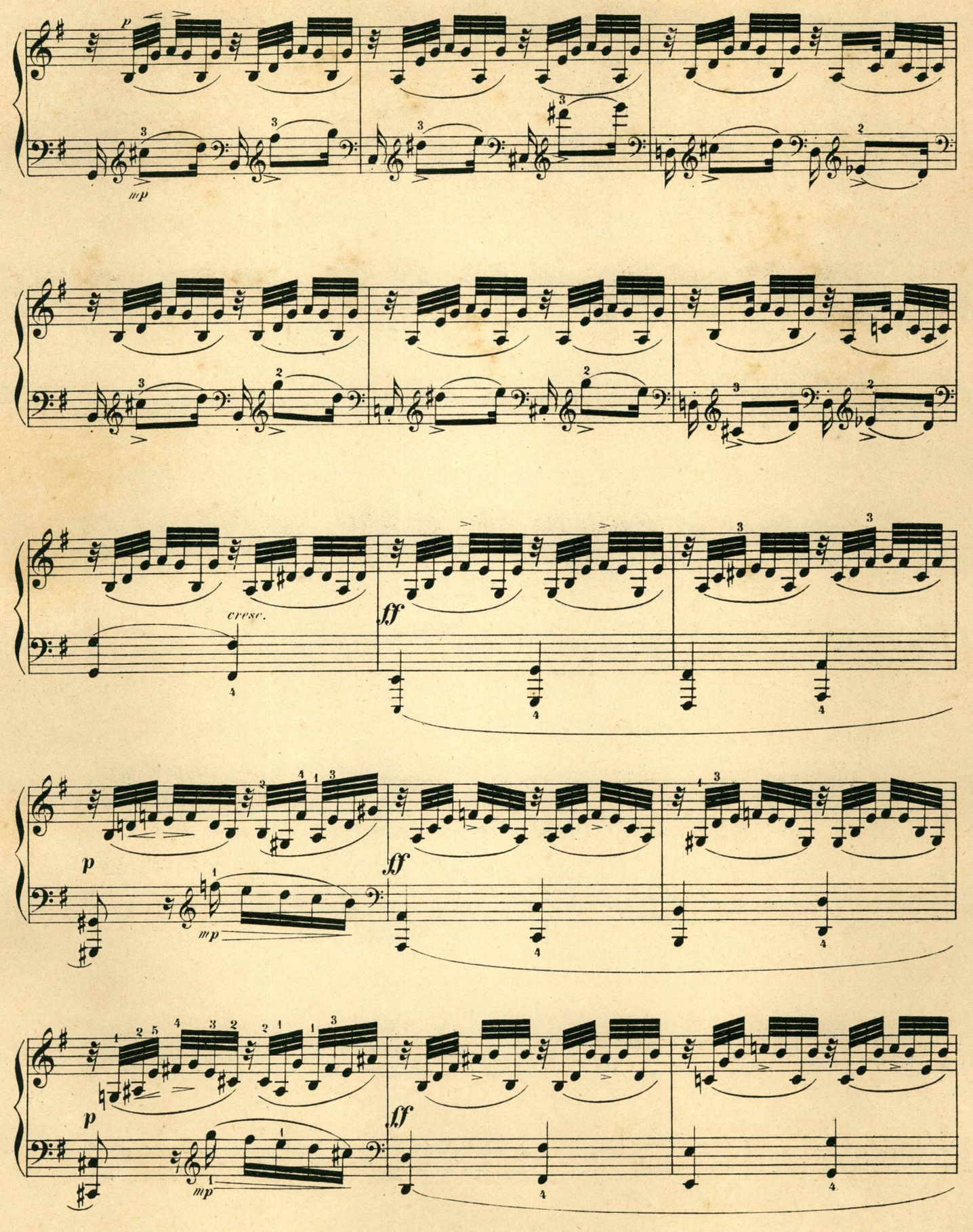
a) Man lasse auch hier die Finger liegen, wie in den sechs vorhergehenden Takten.

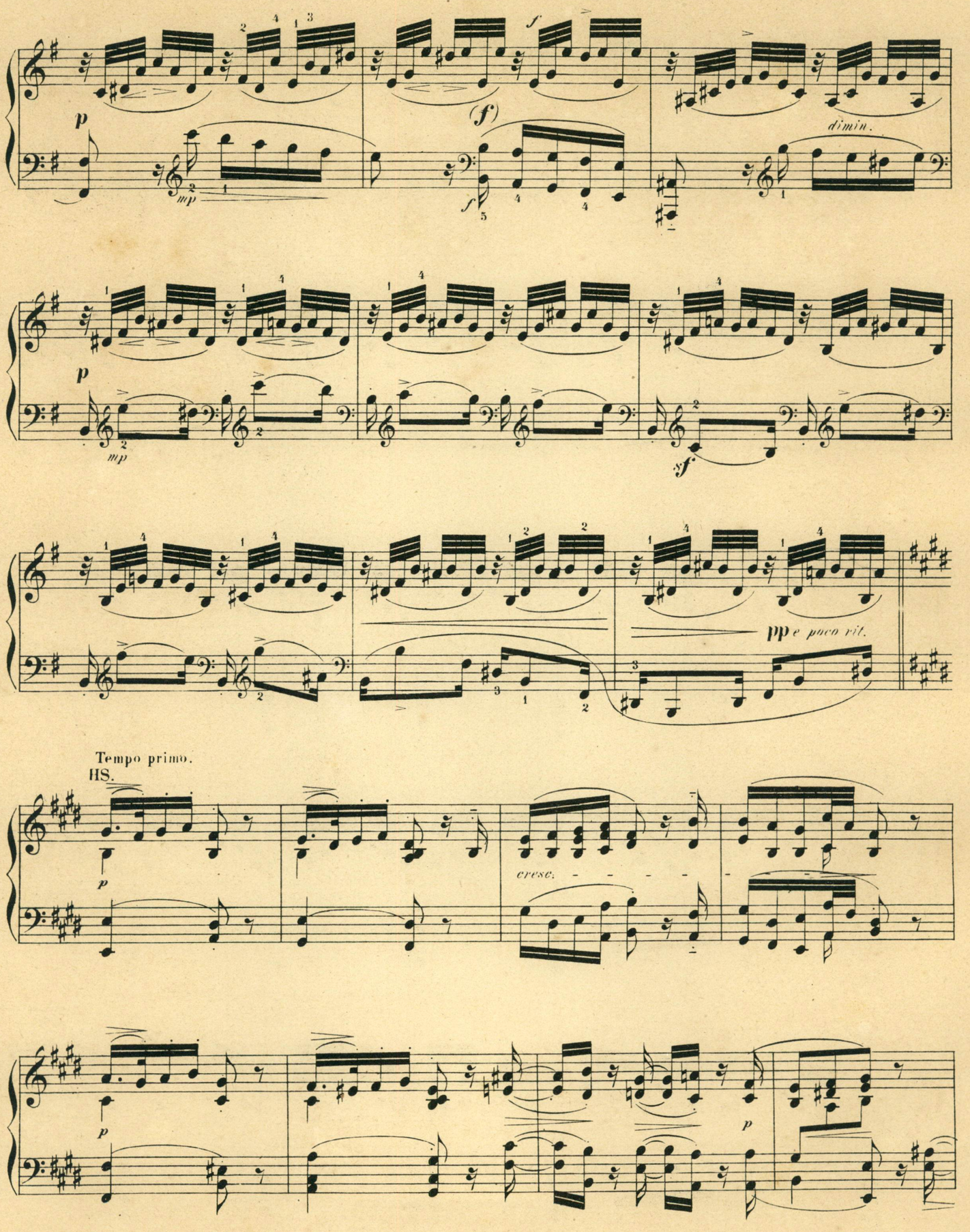


a) Den Triller in 32 teln von oben herunter zu schlagen. b) Wie Seite 44 b).

c) Hätte Beethoven den Umfang unserer heutigen Claviere zur Verfügung gehabt, so hätte er diese Stelle ohne Zweifel so geschrieben:  man kann sie daher füglich in solcher Weise ausführen.

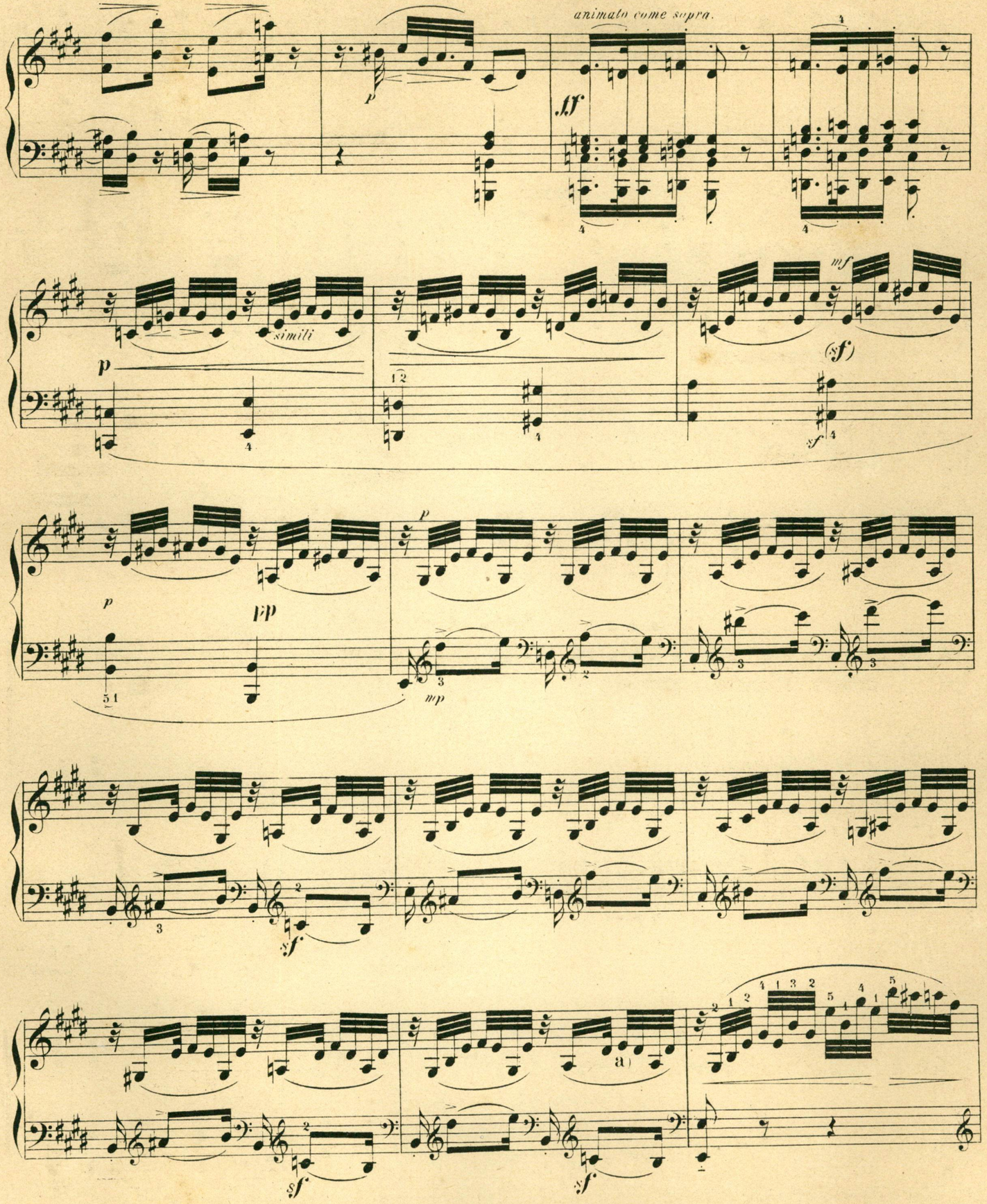

Adagio. ♪= 54.
IIS.
p
cresc.
animato un pochettino. ♪= 60.
SS.
semiff
il basso un poco marcato
mp
p


p
mp
cresc.
ff
p
mp
ff
p
mp
ff

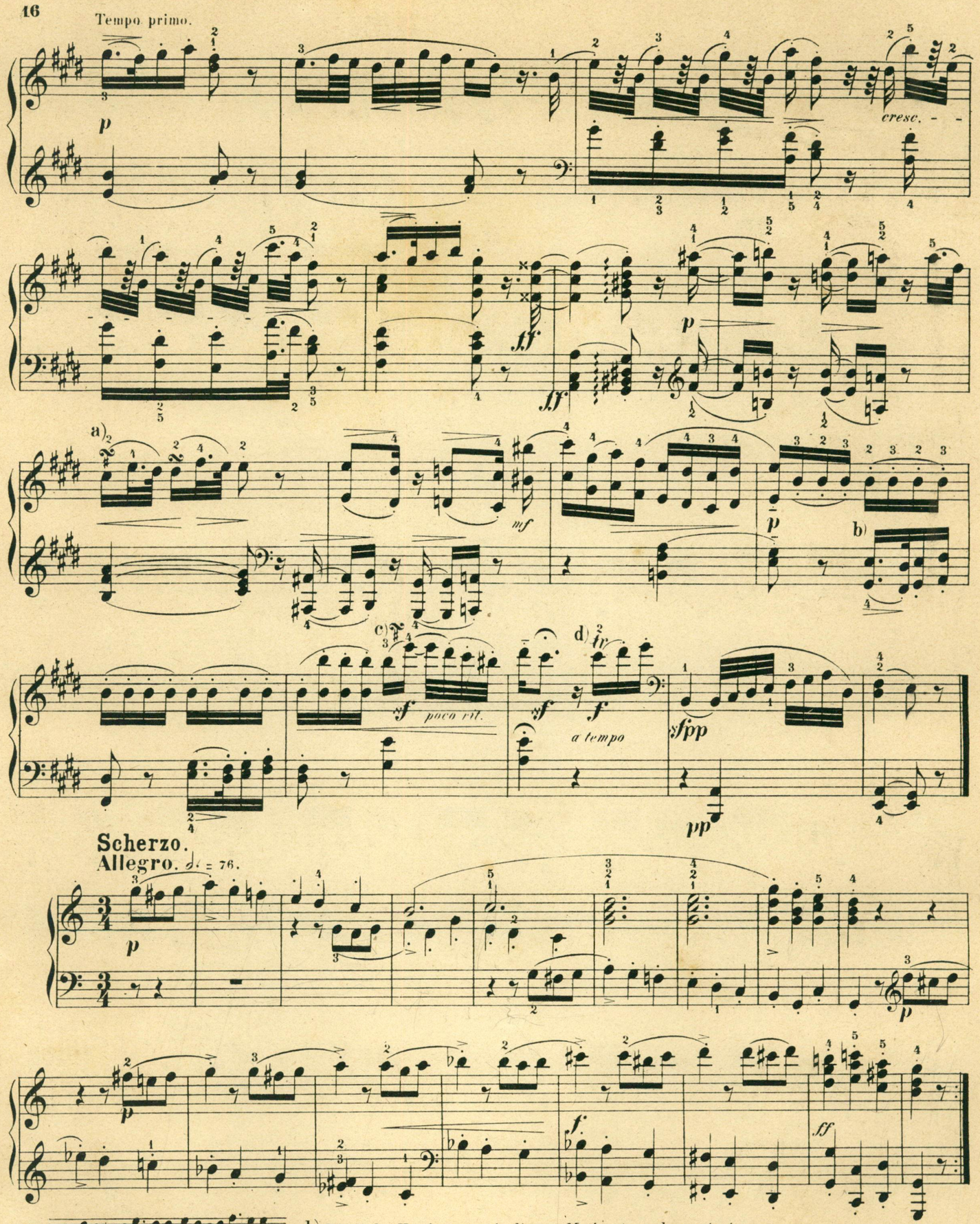

p
mp
(f)
f
dimin.
sf
pp e poco rit.
Tempo primo.
HS.
cresc.

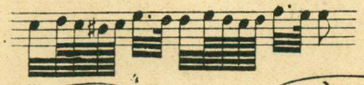
Coda.

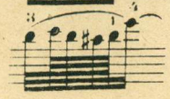
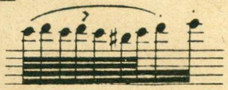
animato come sopra.

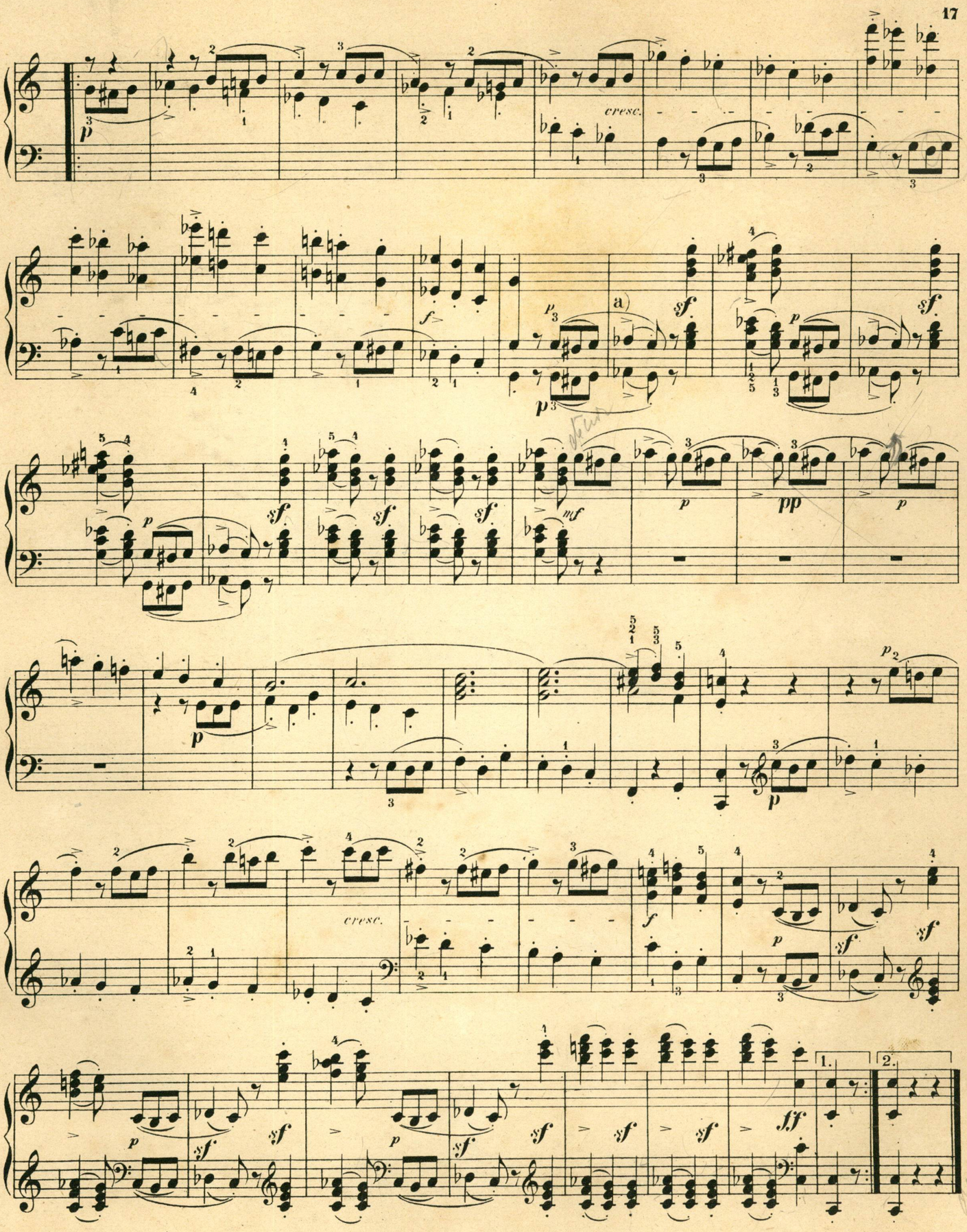


a) Die neue Ausgabe von Breitkopf und Härtel gibt als erstes und zweites Zweiunddreissigstel des letzten Achtels in diesem Takte fis und e, andere Ausgaben haben fis und dis; es kann jedoch kaum einem Zweifel unterliegen, dass Beethoven e dis gewollt hat, wie oben gesetzt ist.



a)  b) Die linke Hand muss mit diesem Motiv etwas heraustreten.

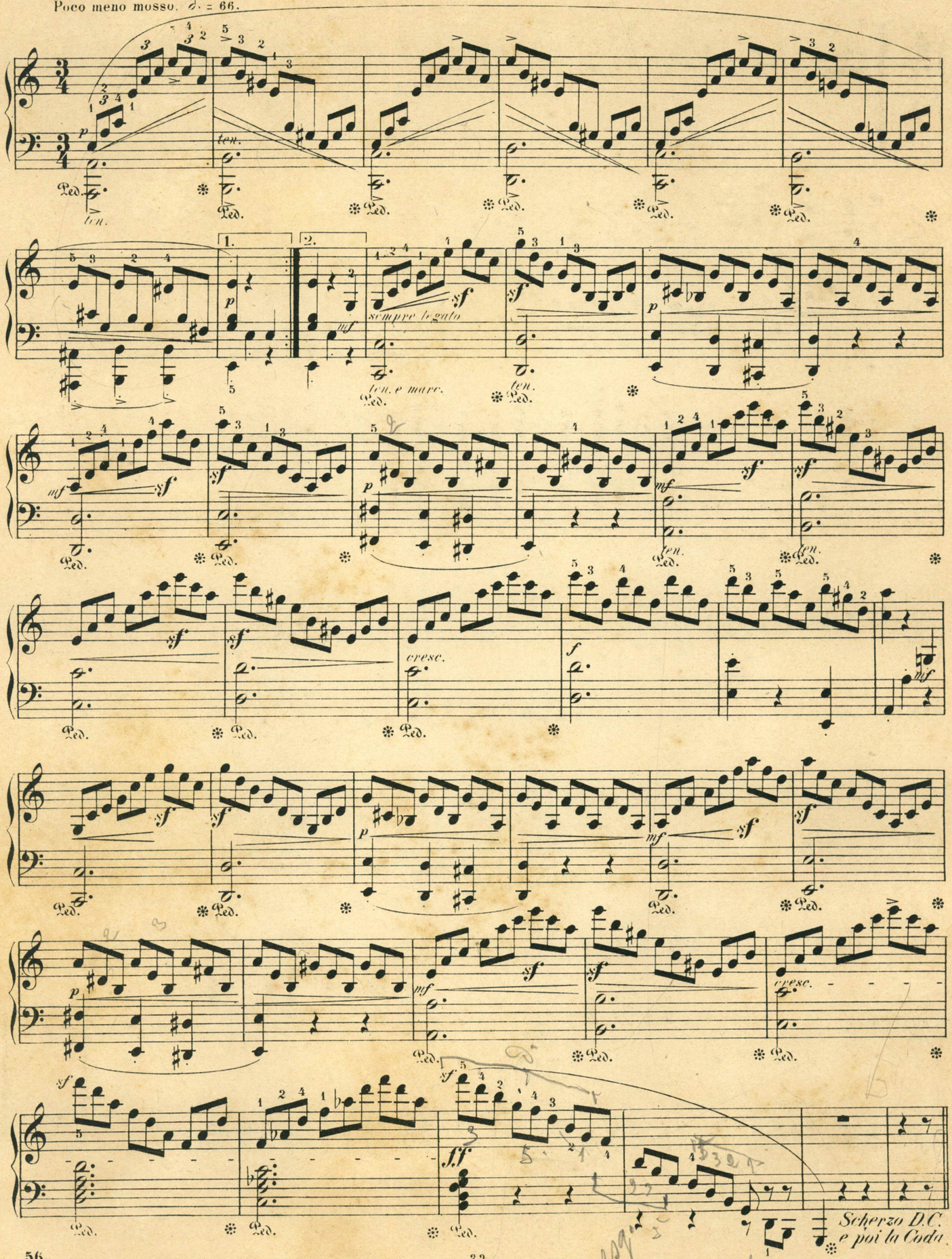
c)  d)  leichter:

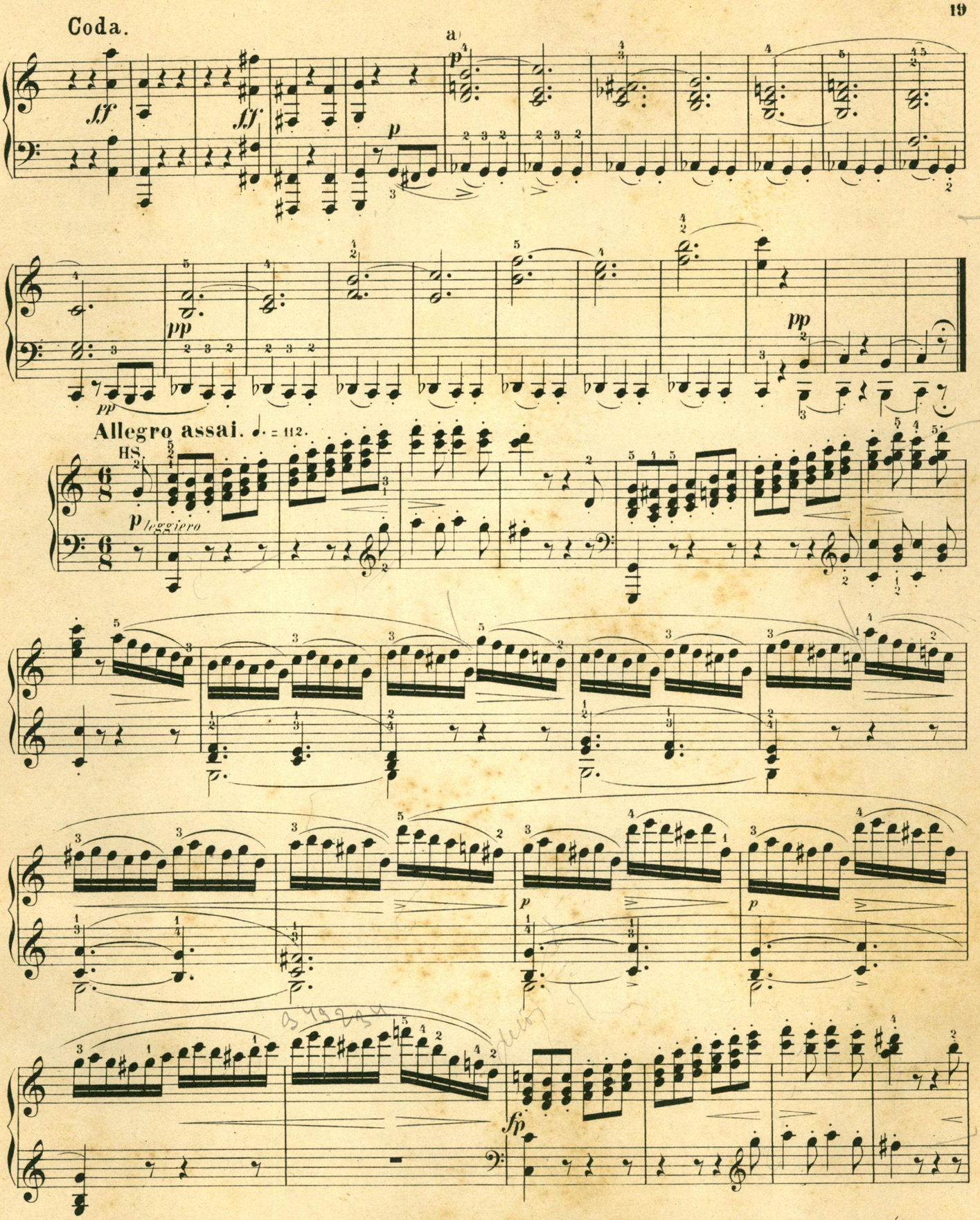


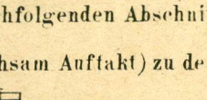
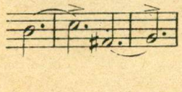
a) Man beachte wohl, dass alle hier von uns innerhalb des *piano* angegebenen > weit nicht eben so stark zu nehmen sind, wie die von Beethoven vorgeschriebenen *sf*.

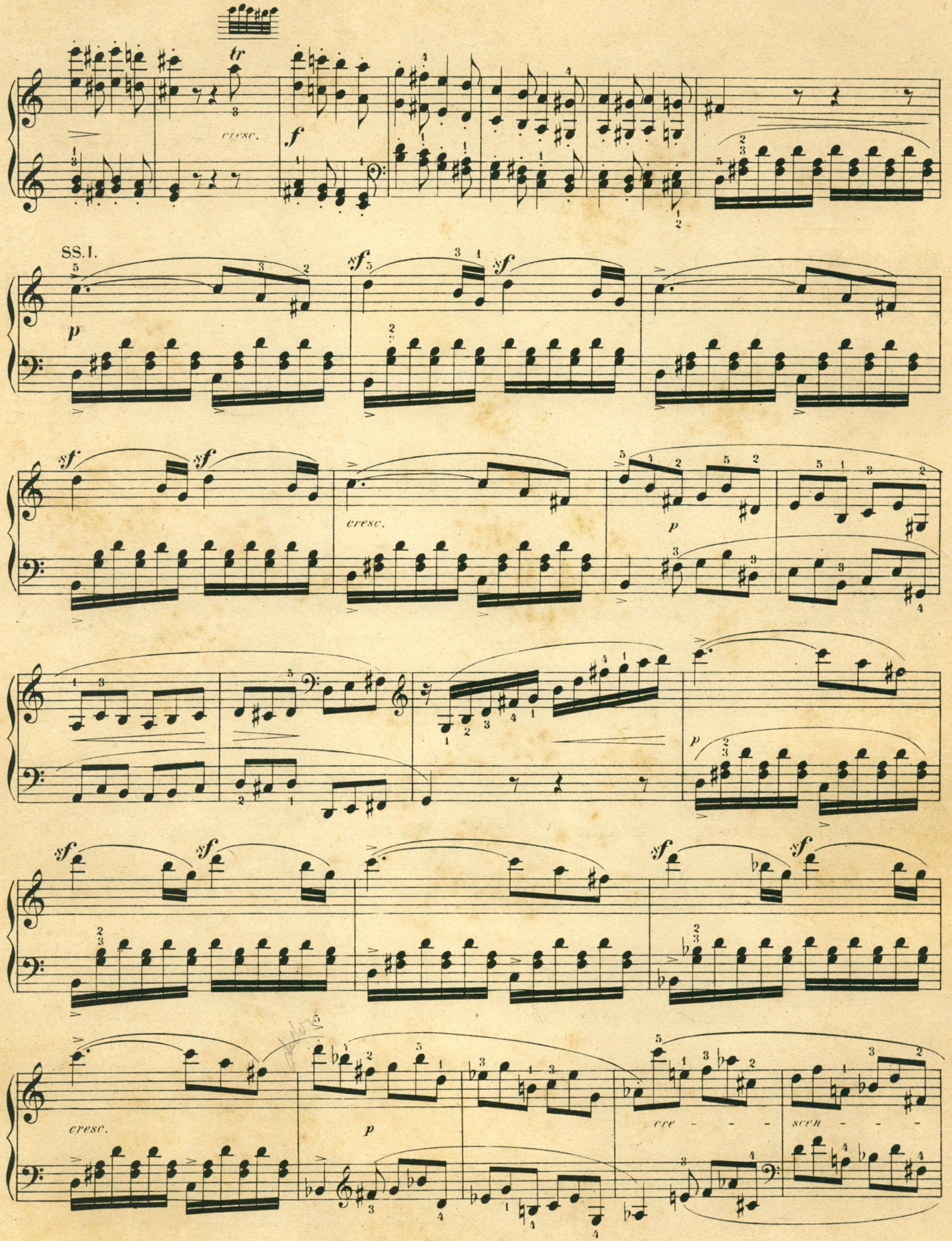
Trio.

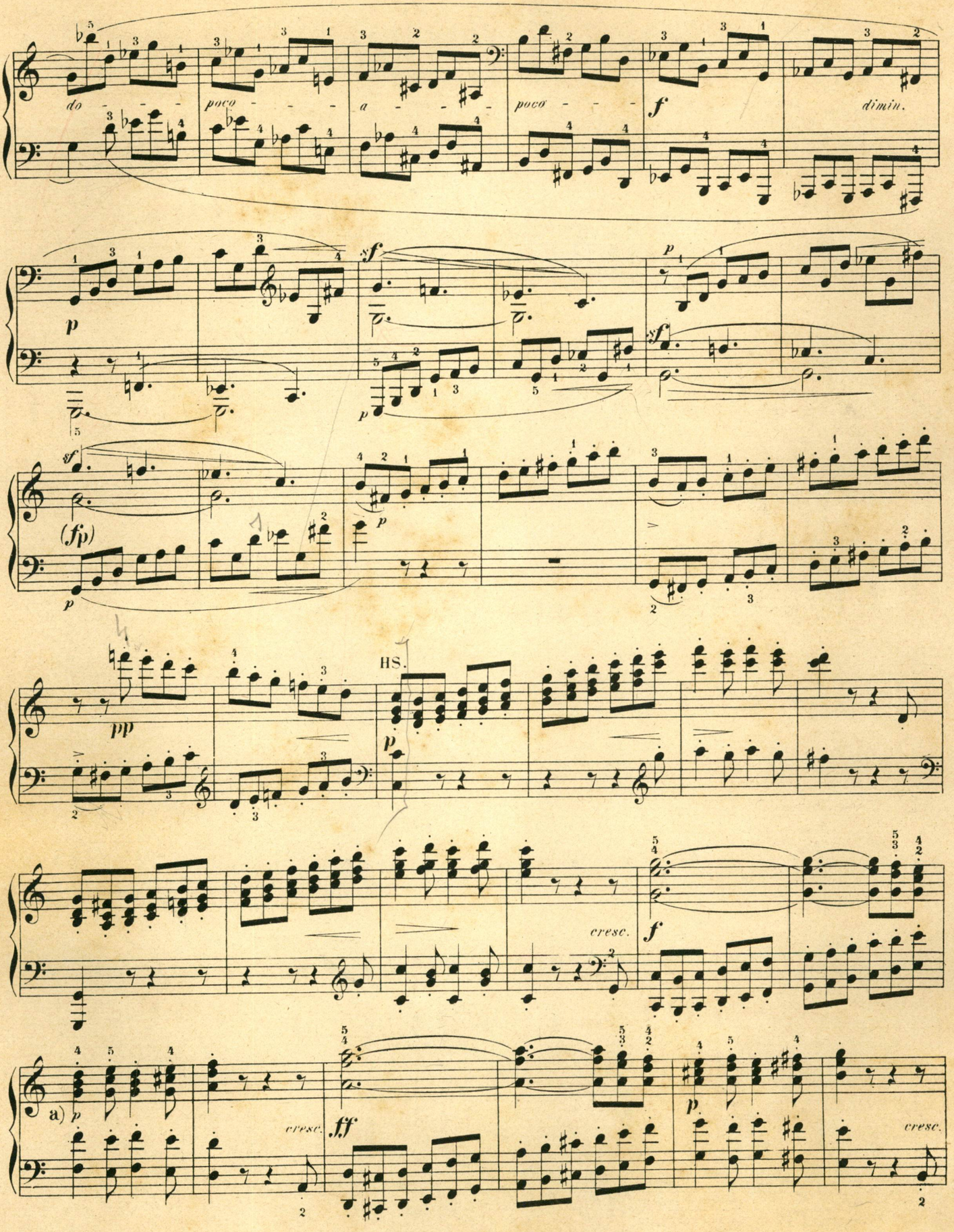
Poco meno mosso. ♩. = 66.



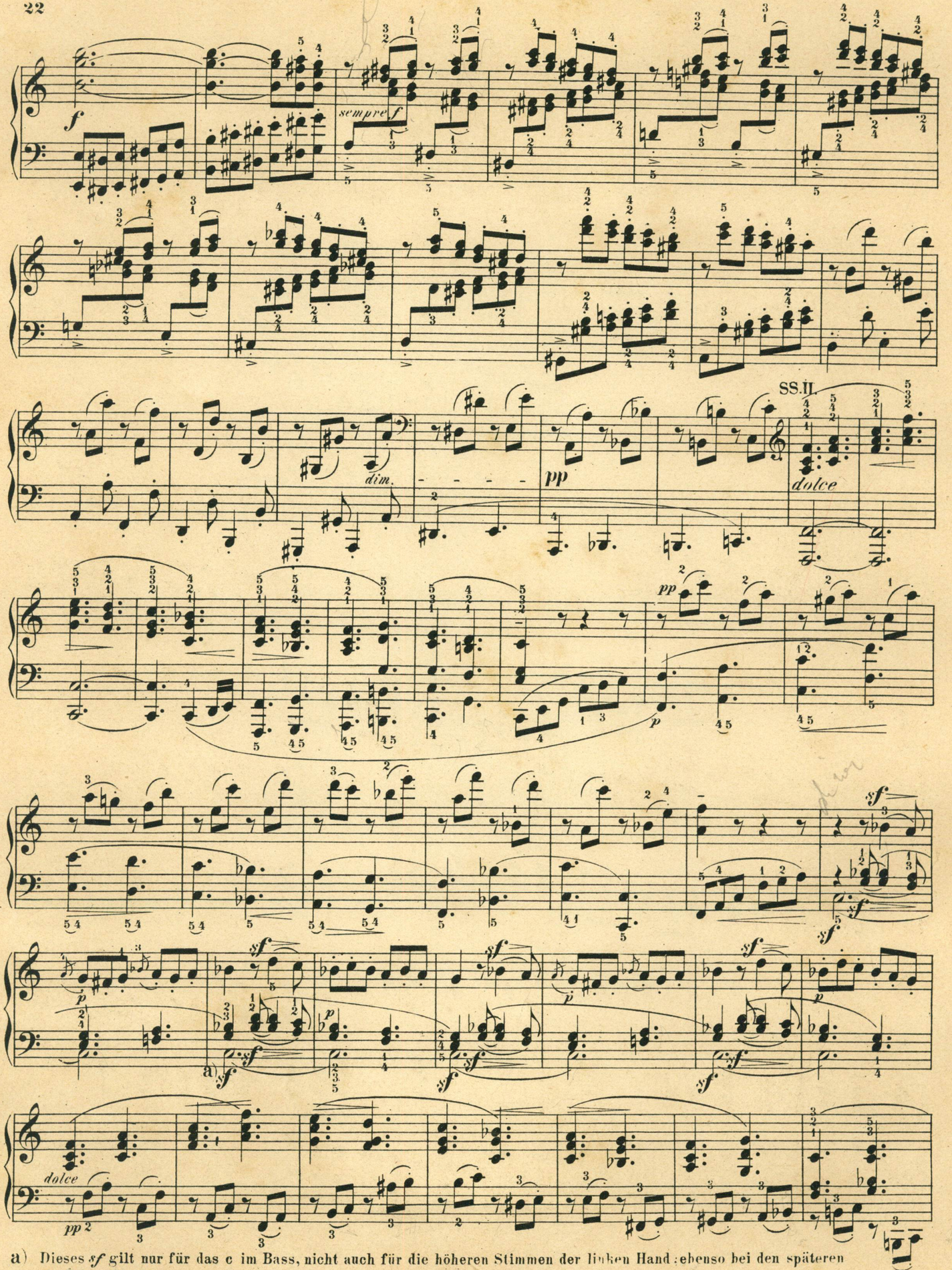


a) Die rhythmische Gestaltung des hier (oder vielmehr schon drei Achtel früher) beginnenden achttaktigen Abschnitts (und ebenso die des nachfolgenden Abschnitts) ist so zu verstehen, dass dieser Takt nicht selbst der betontere, sondern nur ein unbetonter Vortakt (gleichsam Auftakt) zu dem nächsten schweren Takt ist, also, in $\frac{6}{4}$-Takt umgesetzt, nicht  u. s. w., sondern  — was durch den Vortrag fühlbar werden muss, natürlich aber ohne alle Plumpheit in der Accentuirung.

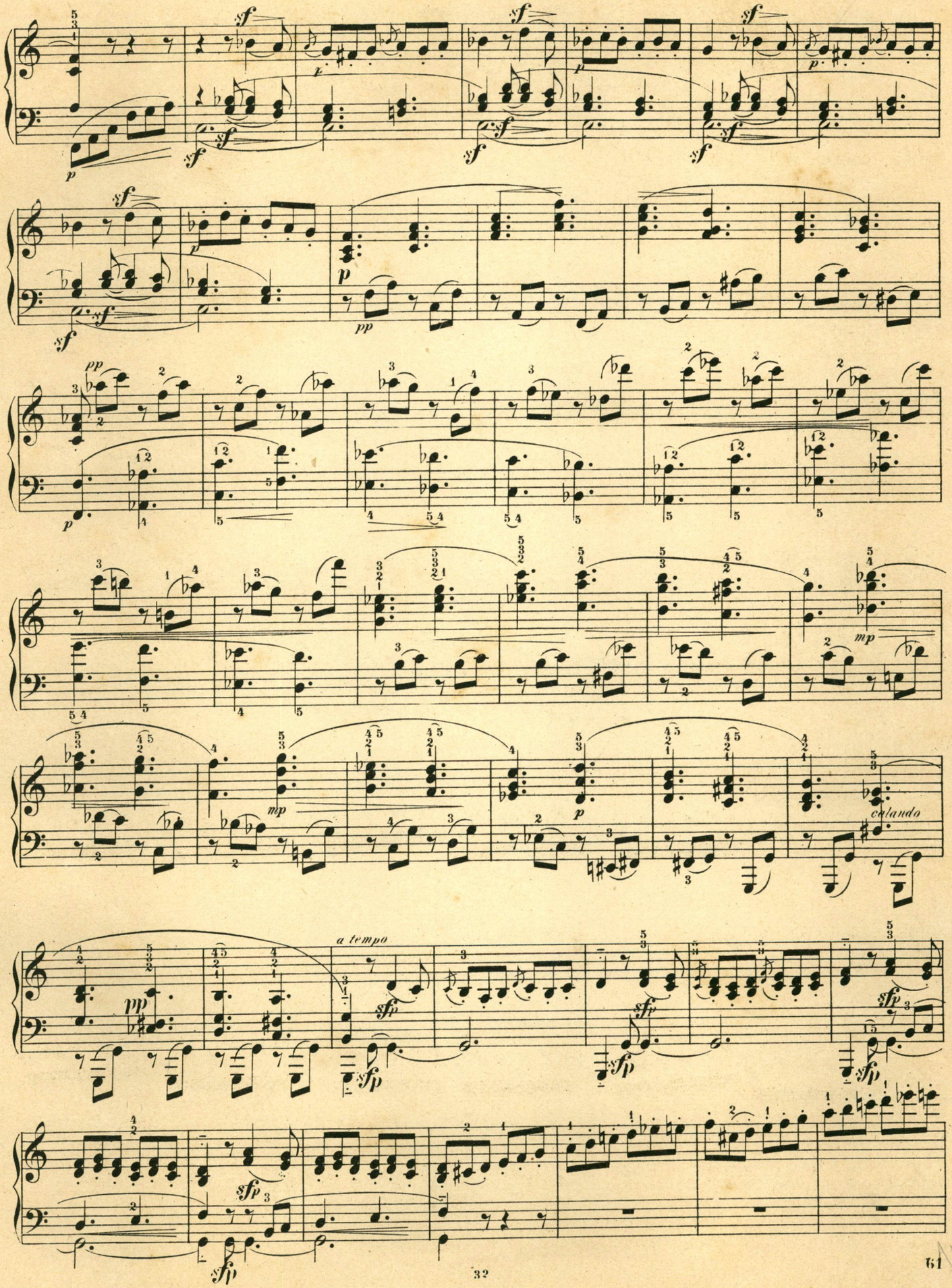

tr
cresc.
f
SS. I.
p
sf
sf
sf
cresc.
p
sf
sf
sf
sf
cresc.
p
cre - - -
scen - - -

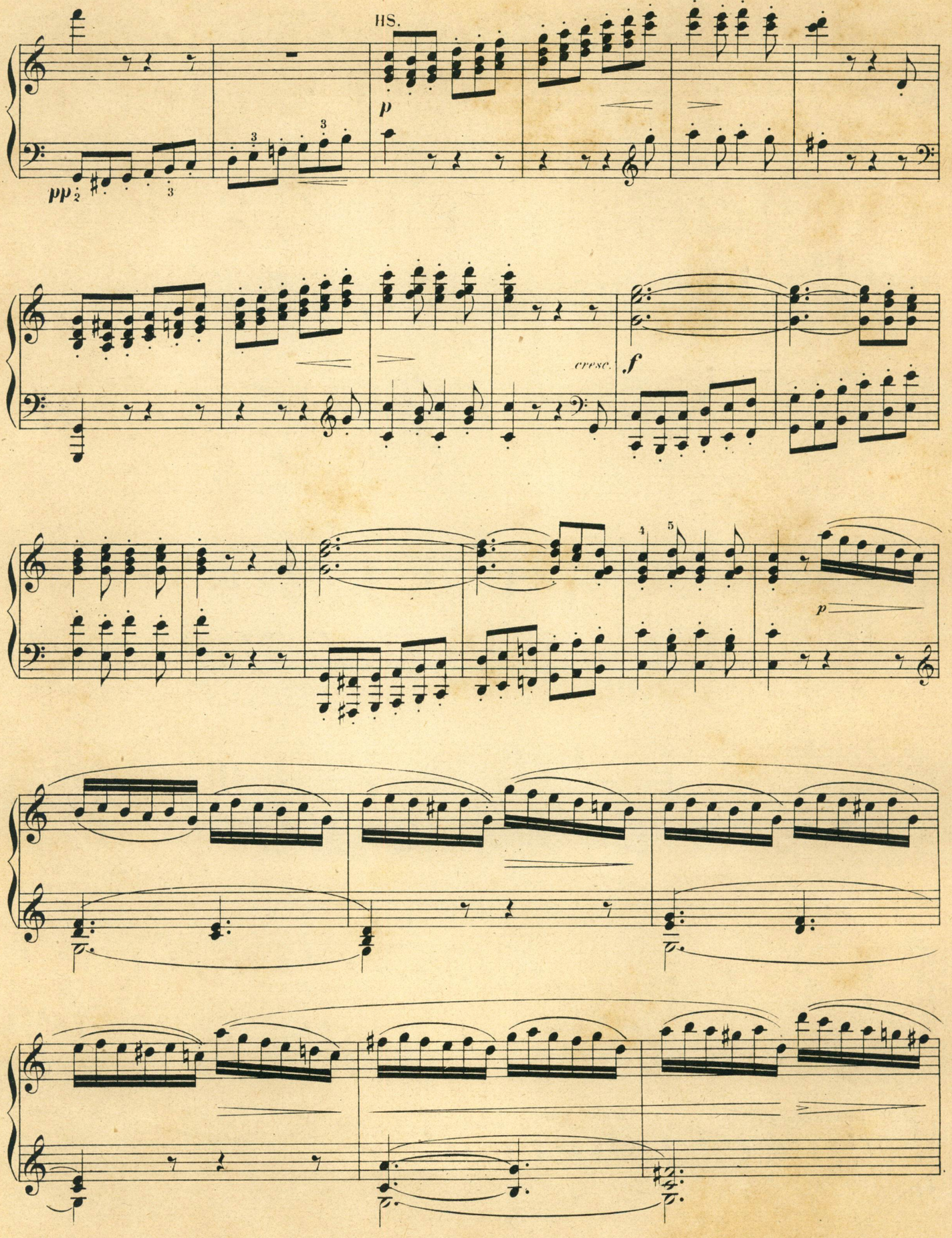


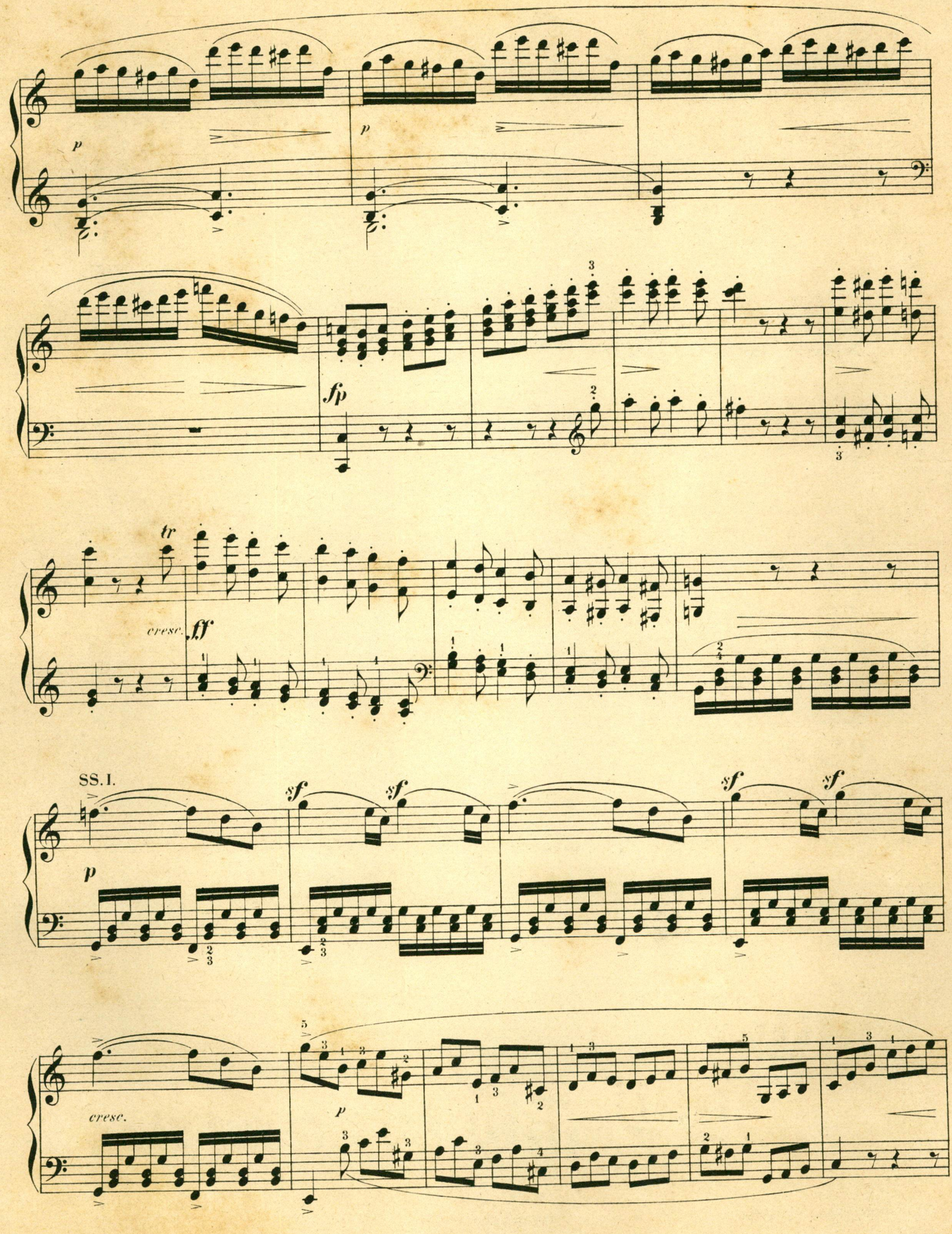
a) Plötzliches *piano*.

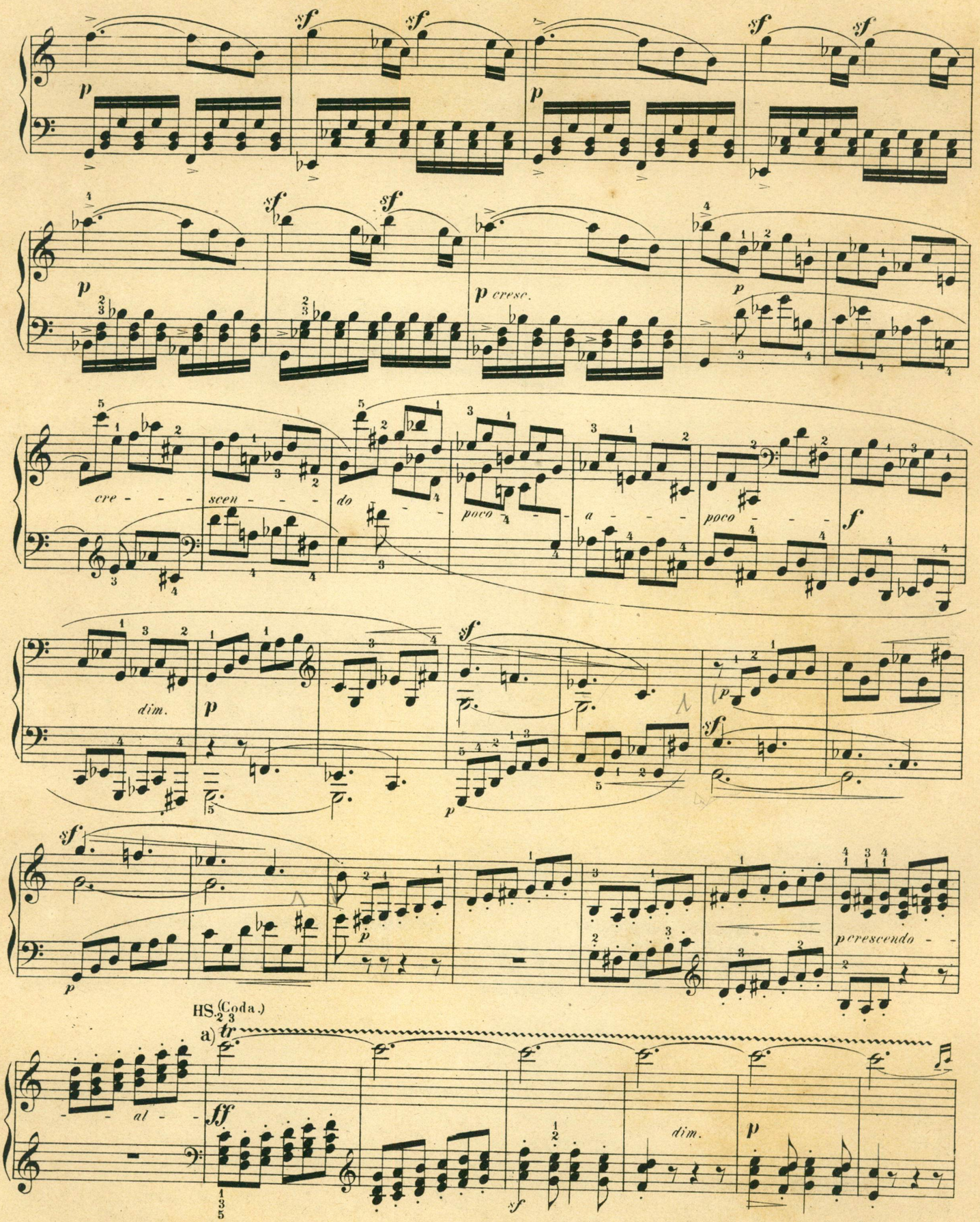


a) Dieses *sf* gilt nur für das c im Bass, nicht auch für die höheren Stimmen der linken Hand; ebenso bei den späteren ähnlichen Stellen.

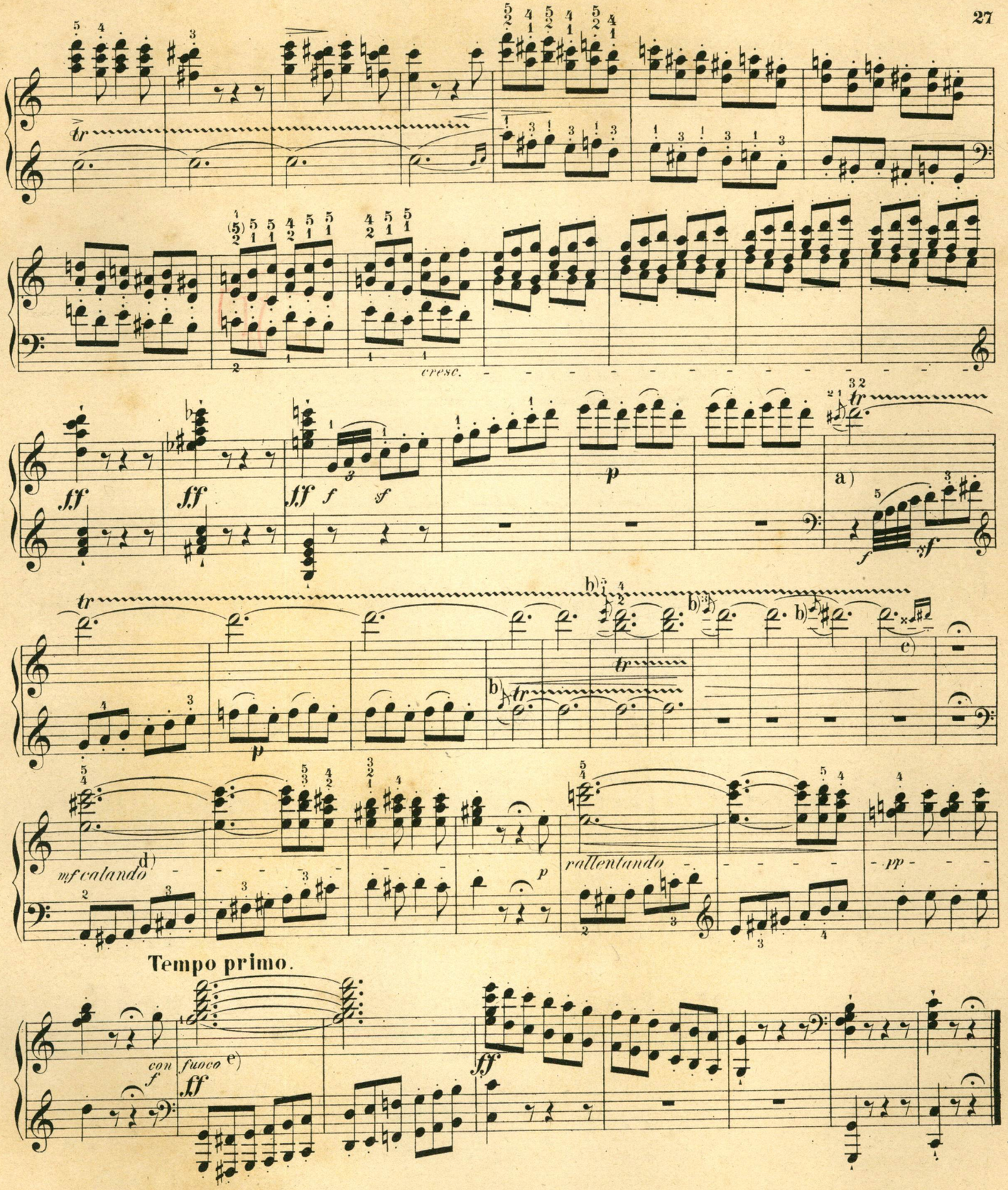

a tempo
calando

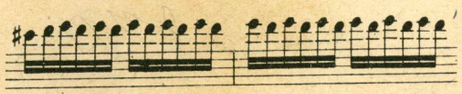

HS.
pp
p
cresc.
f
p

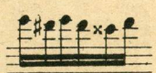

p
p
fp
tr
cresc.
ff
SS. I.
sf
sf
sf
sf
p
cresc.
p



a) 64 u. s. w., Schluss:



a)  u.s.w.

b) Mit der Nebennote beginnen und dieselbe in Sechszehnteln mit der Hauptnote abwechseln lassen. c) Schluss: 

d) *Calando* steht hier (wo *rallentando* erst später folgt) offenbar in seinem ursprünglichen Sinne blos zur Bezeichnung des Abnehmens der Tonstärke, womit sich übrigens vom dritten Takt an auch ein leichtes Nachlassen der Bewegung verbinden darf — wie andererseits dem folgenden *rallentando* ebenfalls noch ein allmähliges Schwächerwerden angemessen ist.

e) Das ursprüngliche Zeitmass noch gesteigert.

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, ÜG. Uebergang, RG. Rückgang.

SONATE

von

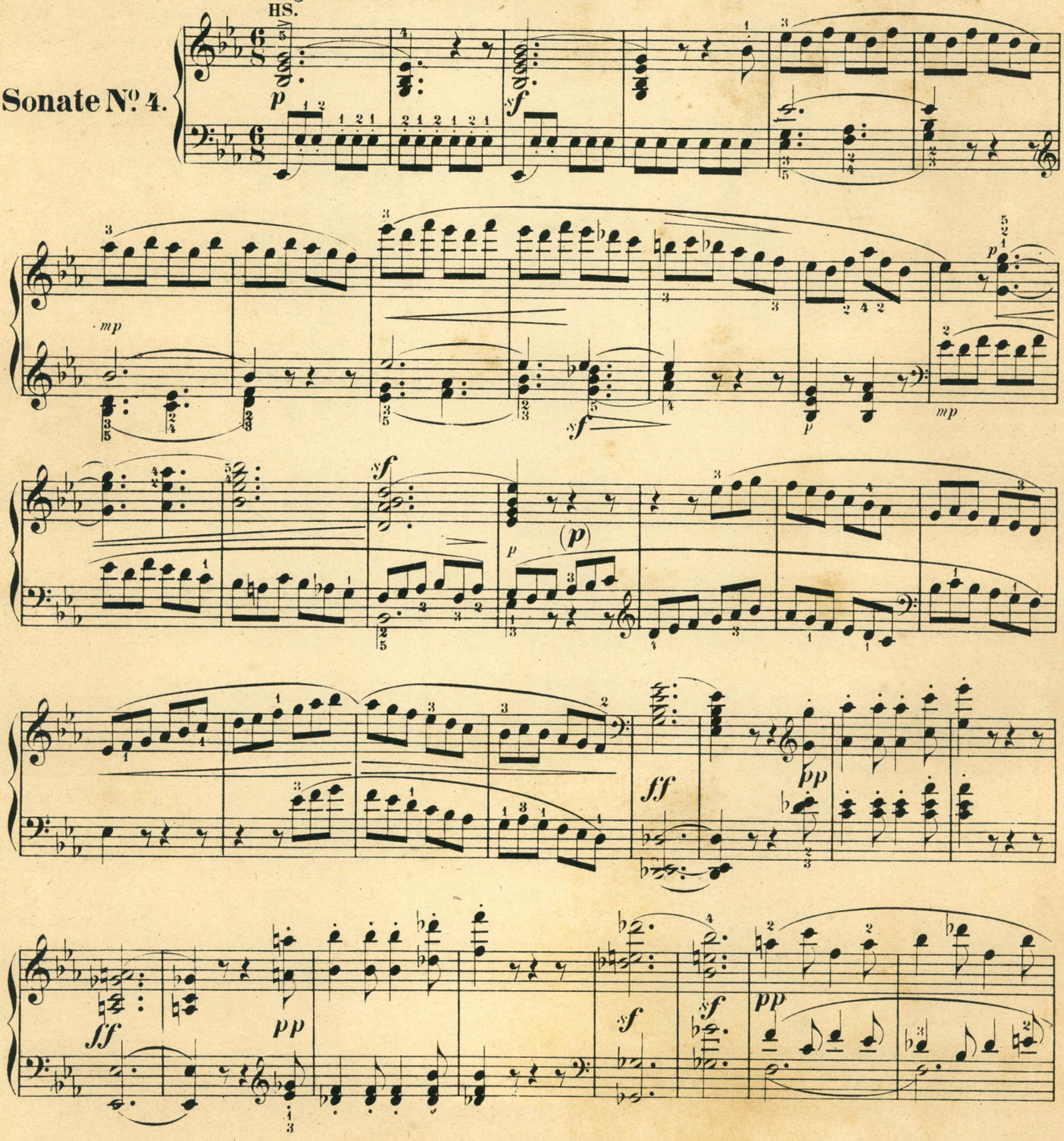
L. van BEETHOVEN.

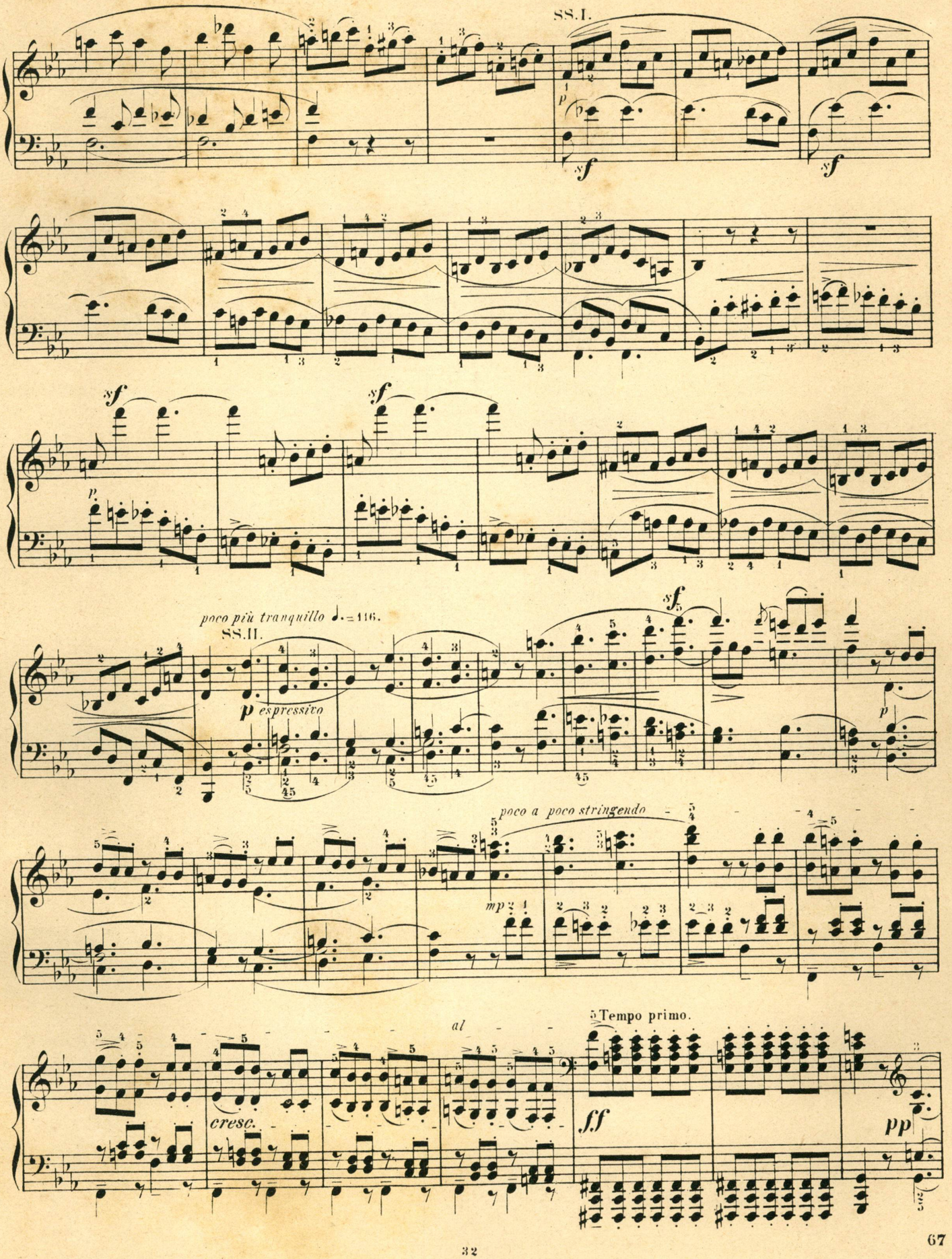
Der Gräfin Babette von Keglevics gewidmet.

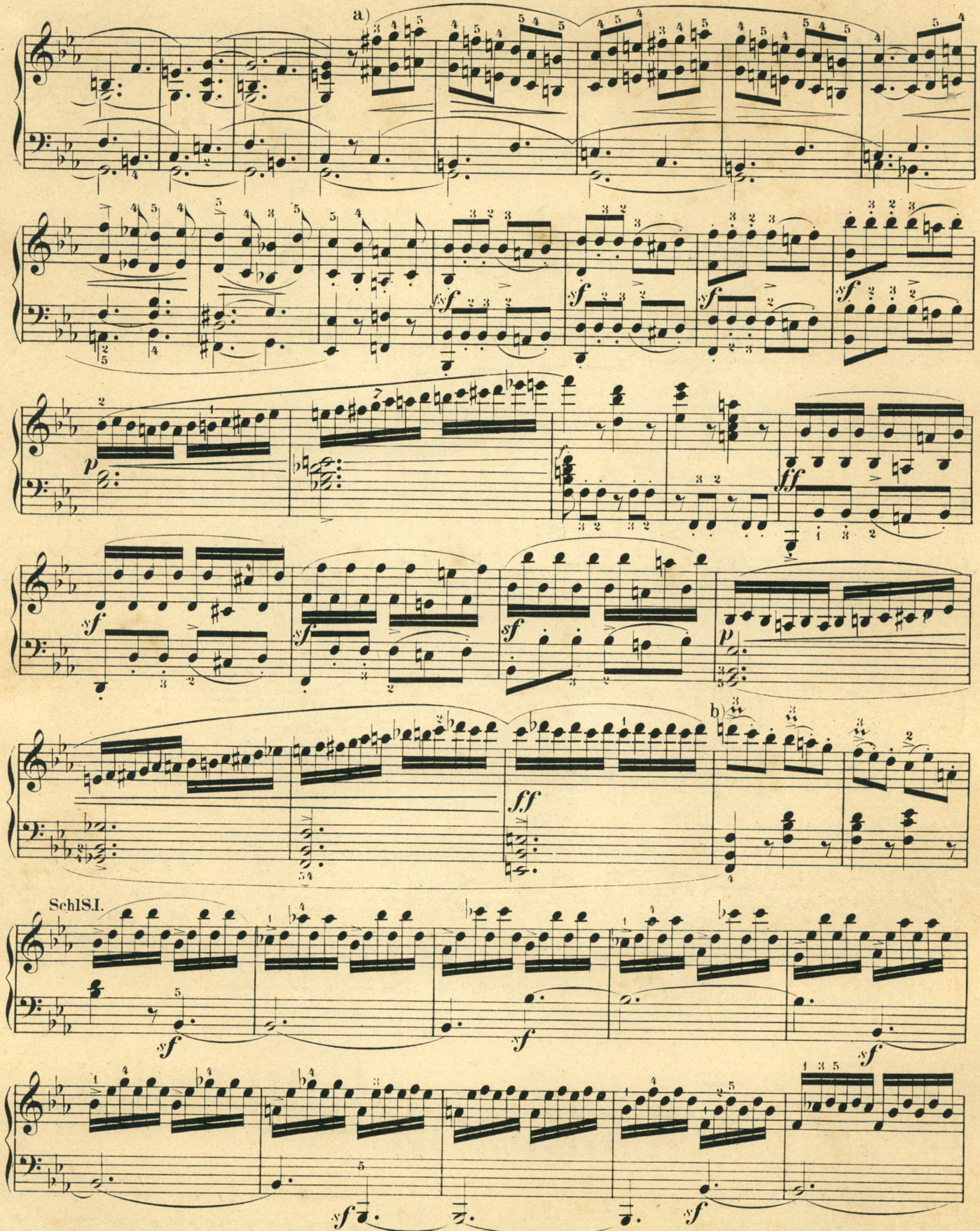
Op. 7.

Allegro molto e con brio. M. M. ♩. = 126.

Sonate No. 4.

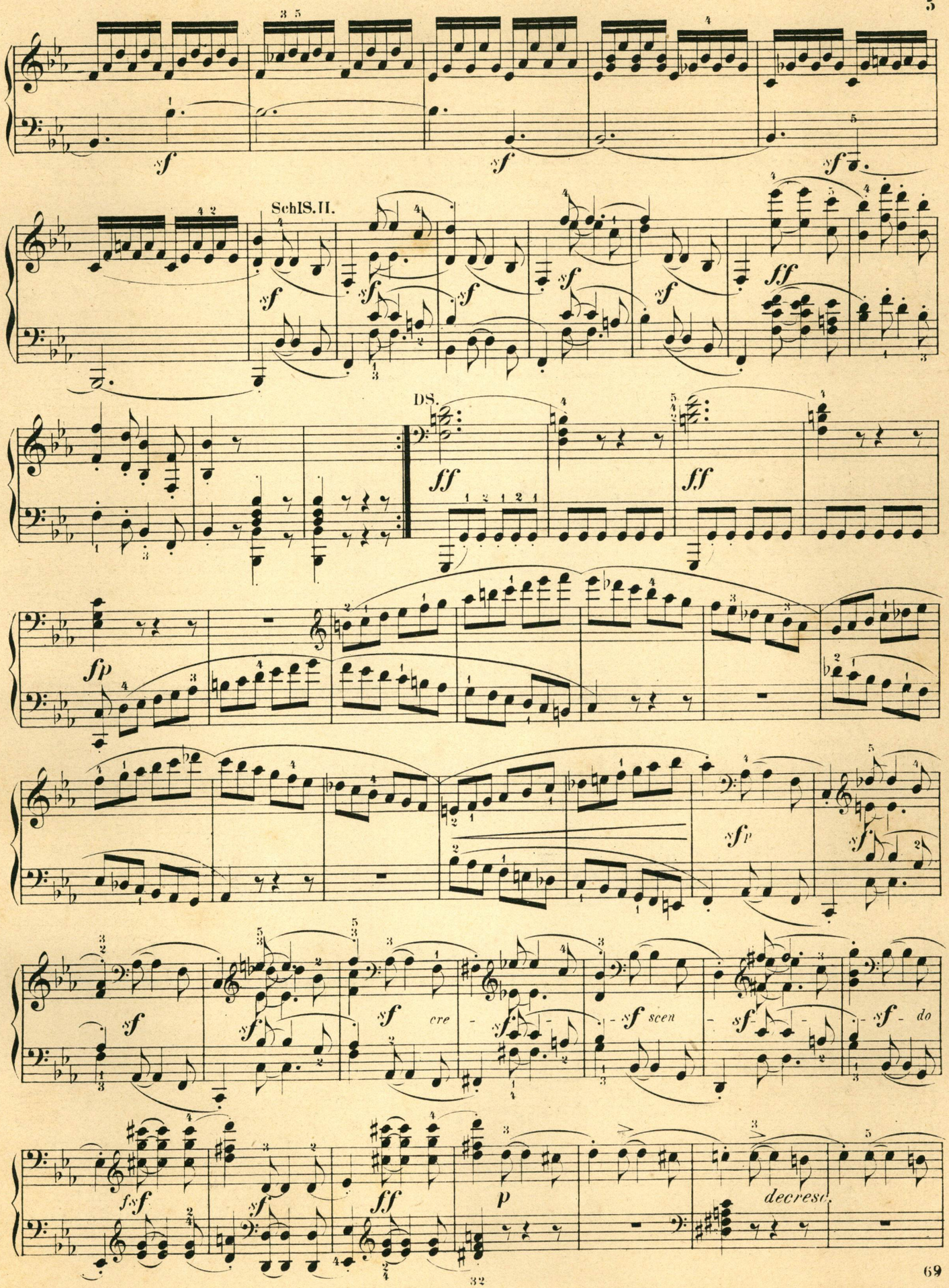


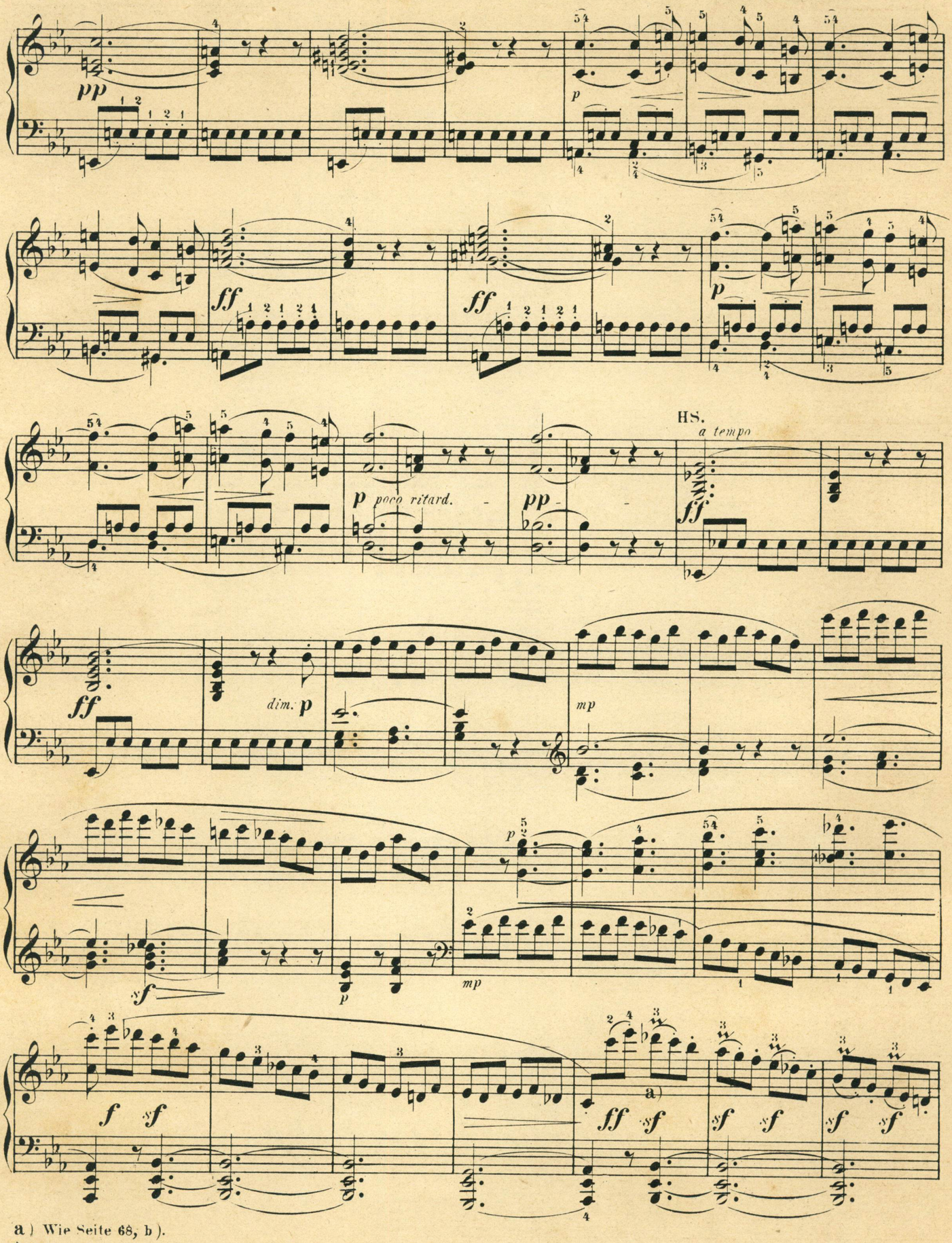

SS.I.
sf
sf
sf
sf
poco più tranquillo ♩.=116.
SS.II.
p espressivo
sf
p
poco a poco stringendo
mp
al
Tempo primo.
cresc.
ff
pp



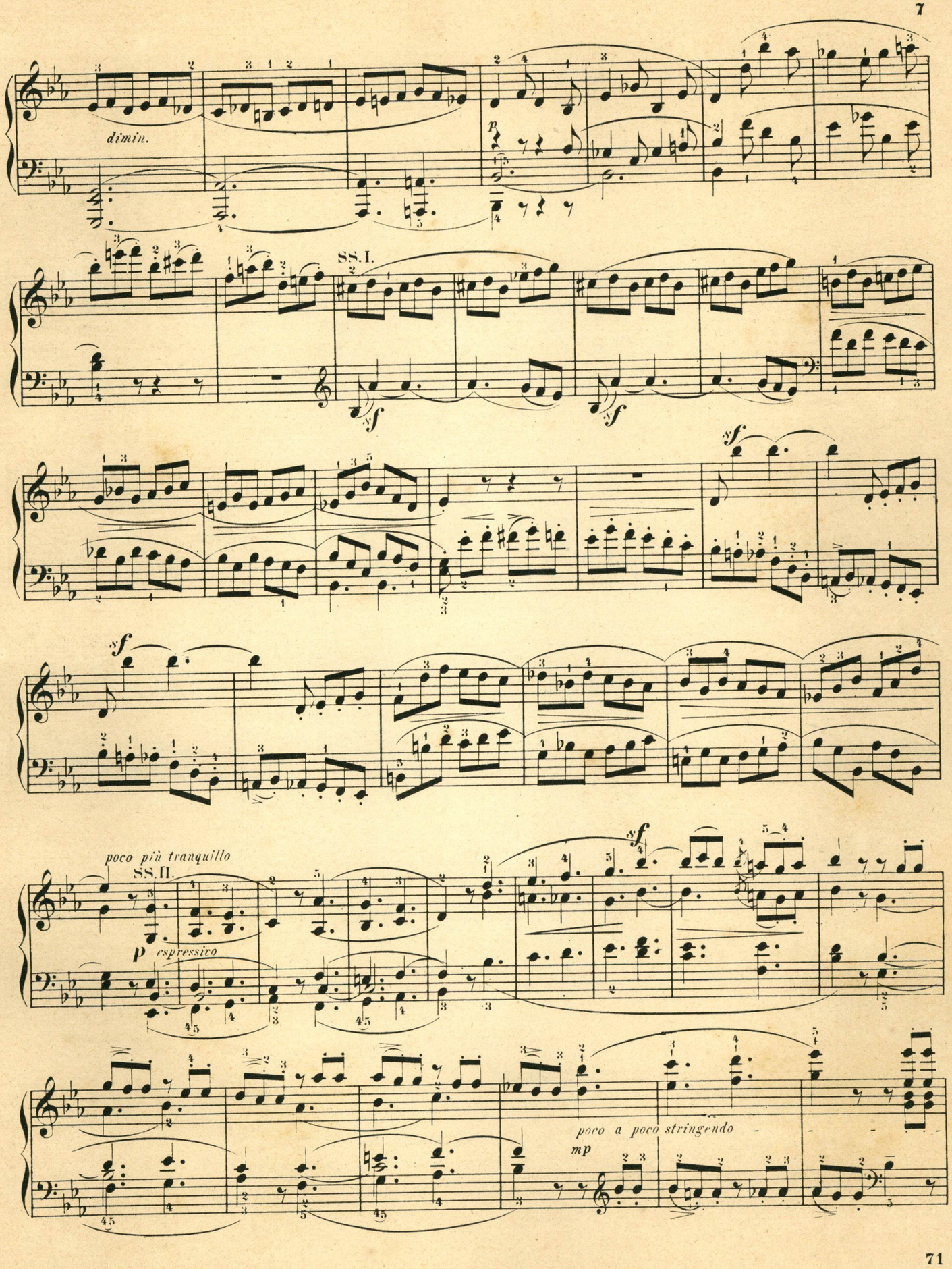
a) Kleinere Hände, für welche dieser Fingersatz unausführbar ist, müssen hier und bei ähnlichen Stellen in diesem Satze mit den gleichen Fingern $\frac{5}{1}$ möglichst legato von einer Taste auf die andere gleiten.

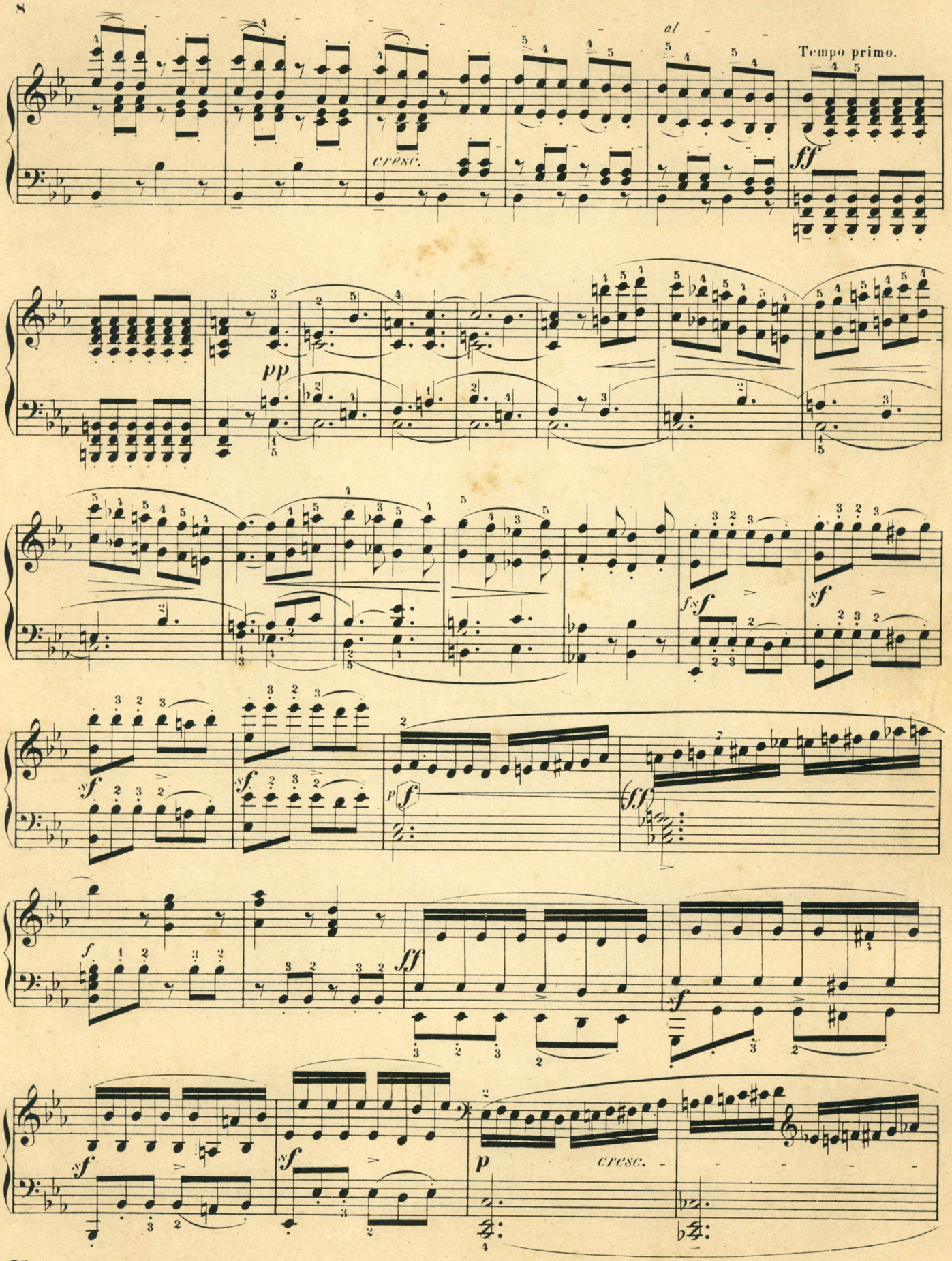
b) Den Pralltriller mit dem Schlage beginnen und die erste und 3te Note scharf accentuiren.

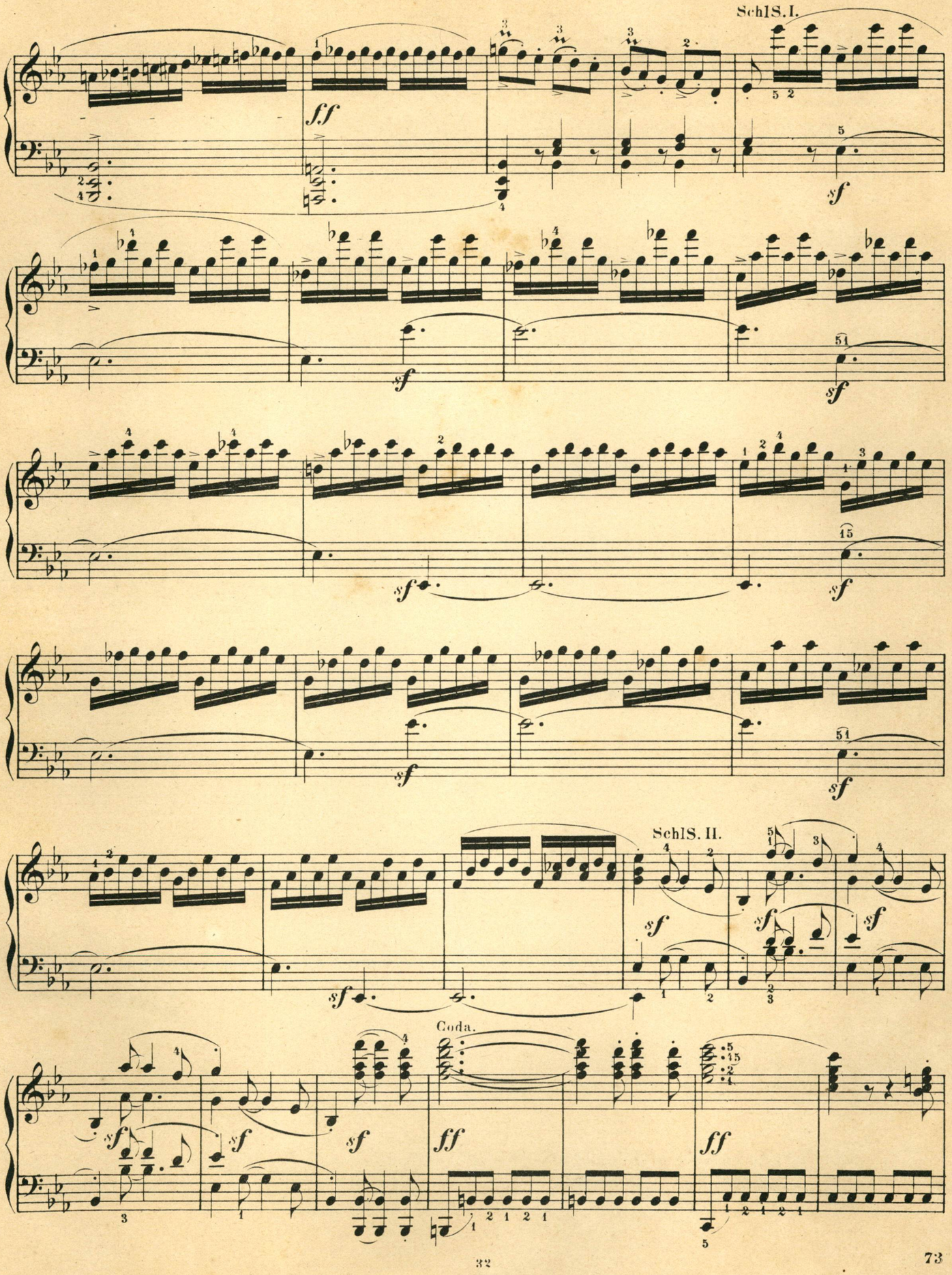

Schls.II.
DS.
cre
scen
do
decresc.

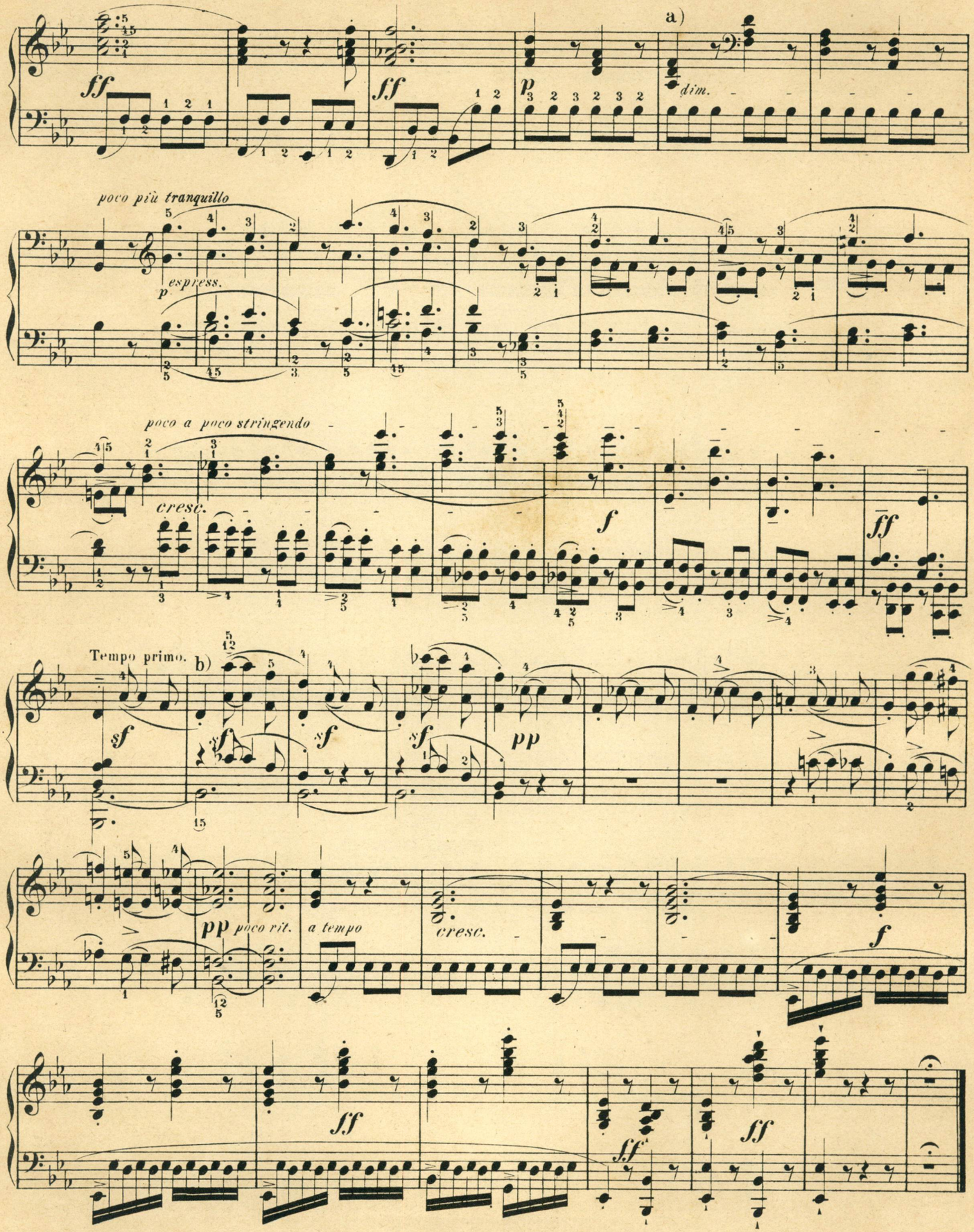


a) Wie Seite 68, b).

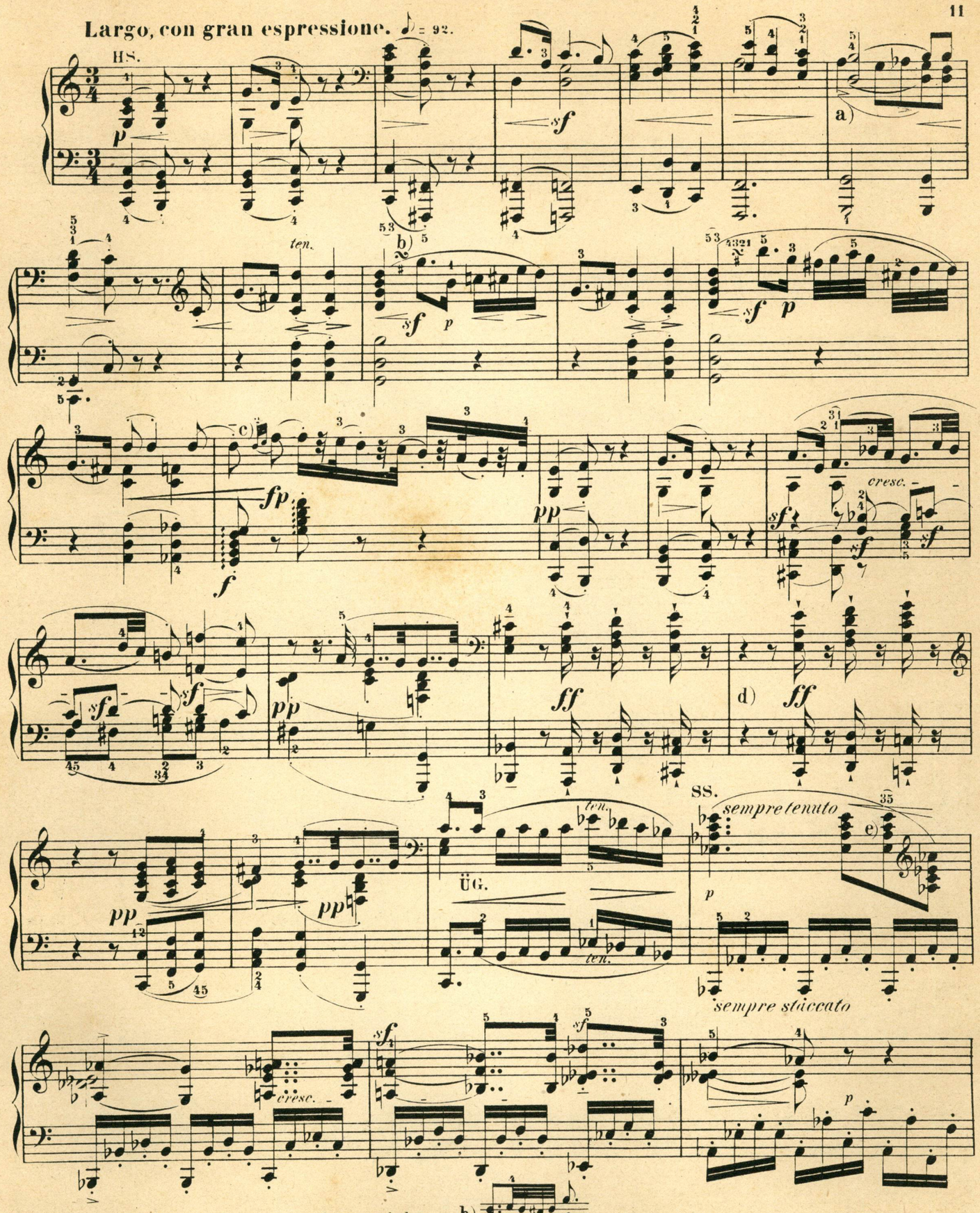

dimin.
SS. I.
sf
poco più tranquillo
SS. II.
p espressivo
poco a poco stringendo
mp


al
Tempo primo.
cresc.
ff
pp
fsf
sf
p
f
ff
cresc.


Schl S. I.
Schl S. II.
Coda.



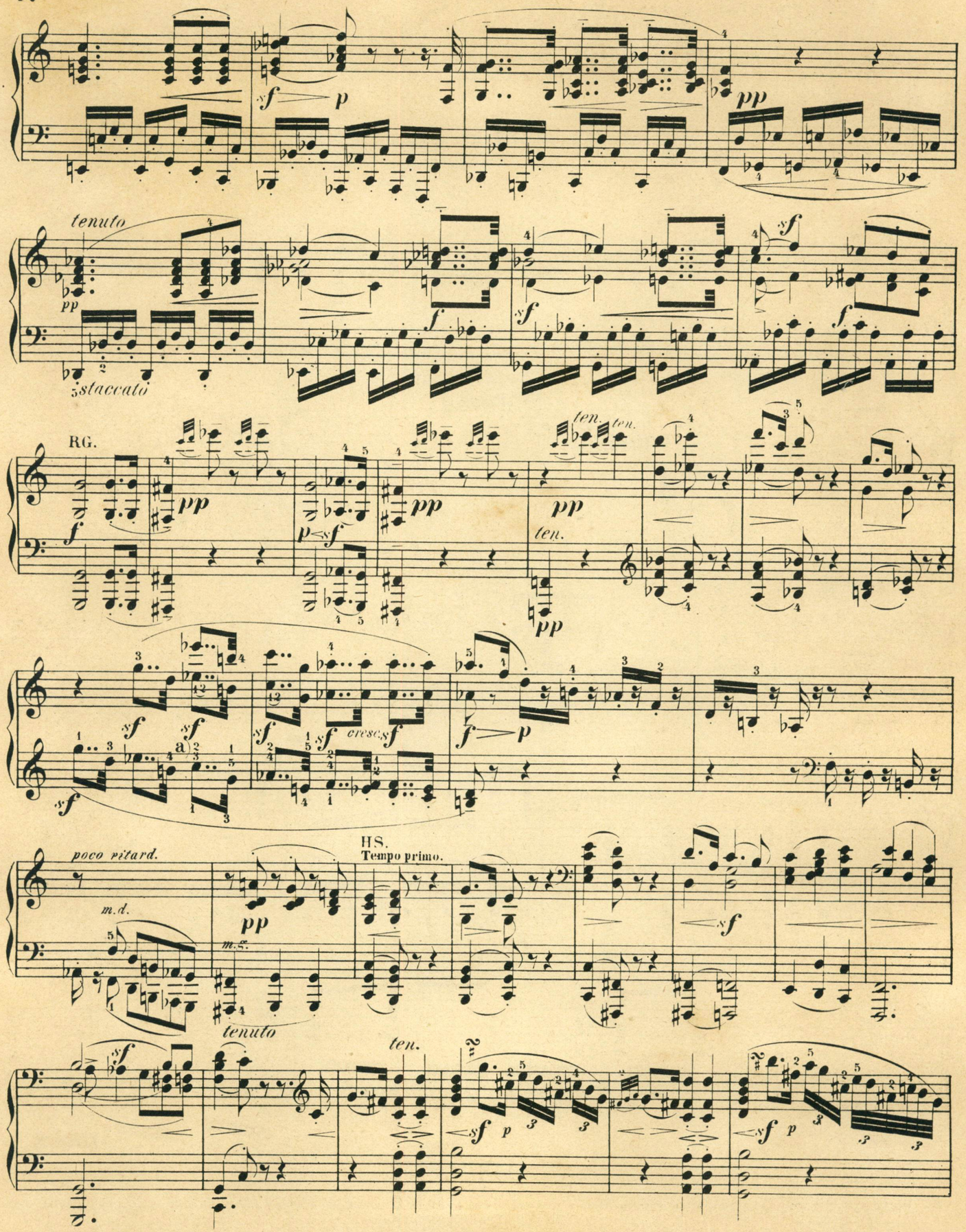
a) Die rechte Hand unter die linke zu stellen. b) Das obere as möglichst lange aushalten.



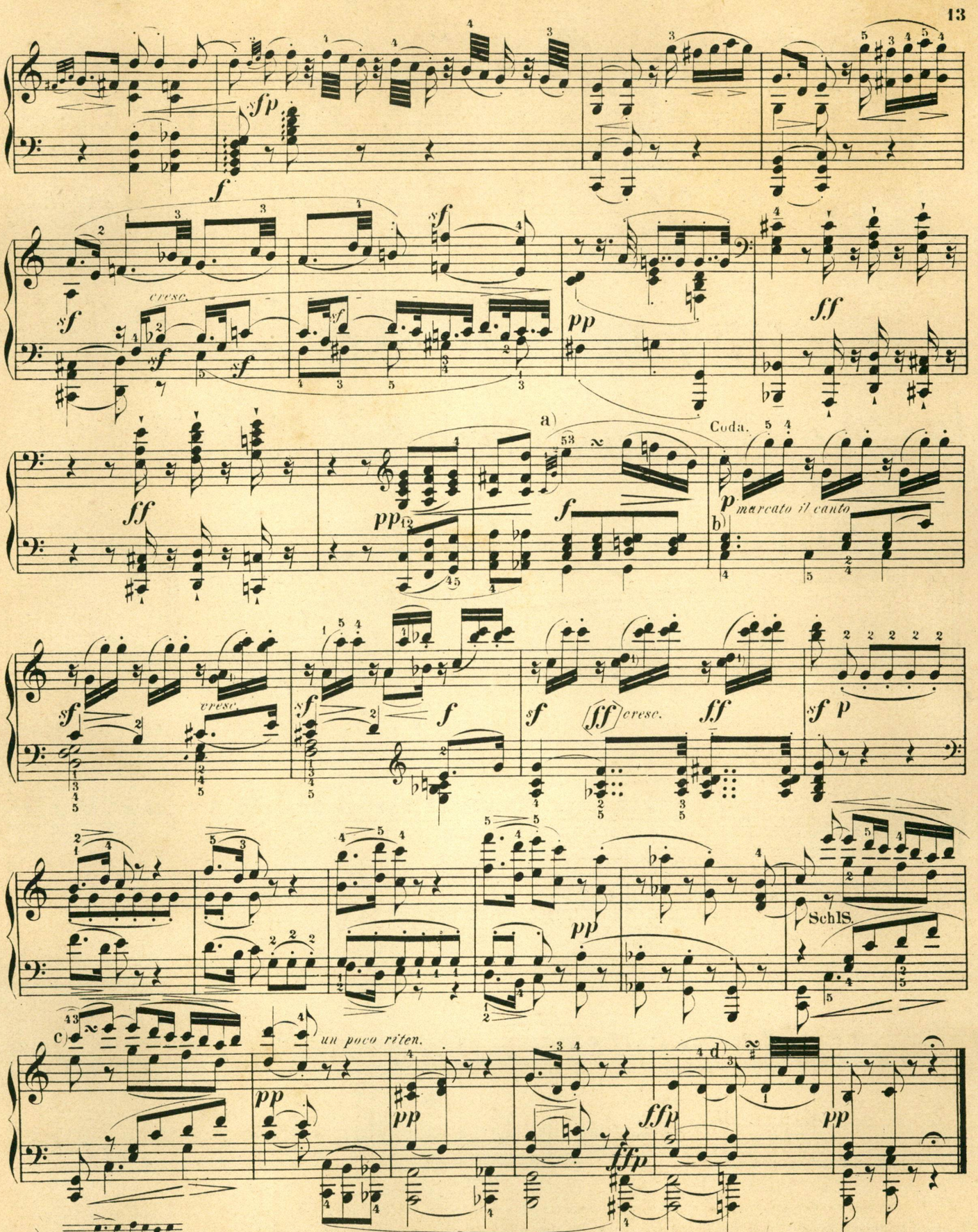
a) Das a und noch mehr das as etwas hervorzuheben. b)

c) Diese Vorschlagsnoten sind noch auf die Dauer des ersten Achtels zu nehmen, so dass mit dem zweiten Achtel die Hauptnote f eintritt.

d) Diese und die späteren ähnlichen Pausen halte man ja recht vollständig. e) c, as u. es halte man trotz des Fingerwechsels möglichst lange aus.



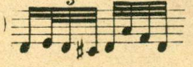
a) Der über den Noten des untern Systems stehende Fingersatz deutet an, wie sich die unteren Noten des oberen Systems durch die linke Hand übernehmen lassen.

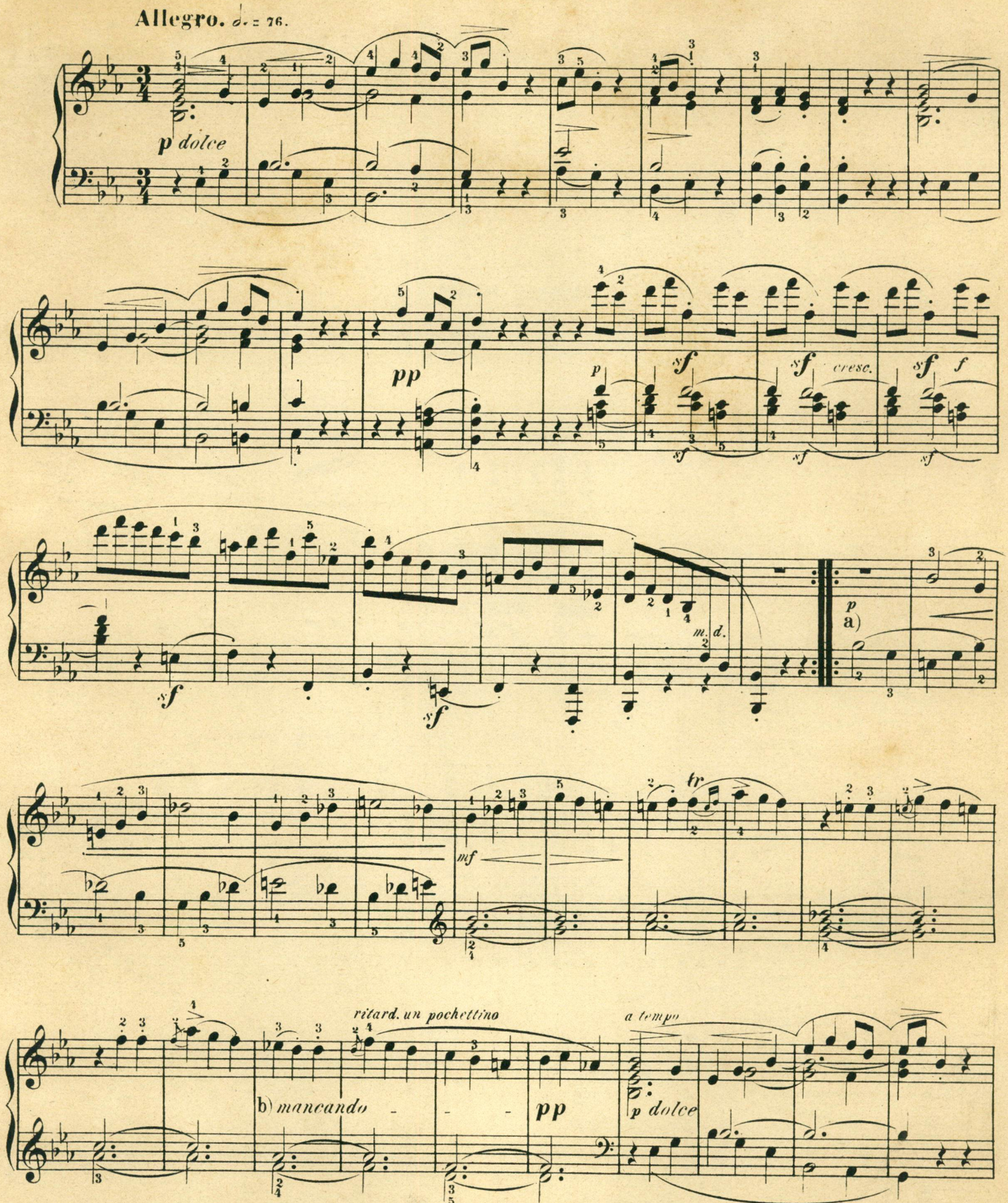


a)

b) Von hier an fünf Takte hindurch muss die in der Oberstimme der linken Hand liegende Seitensatzmelodie gehörig heraustreten, unbeschadet der auch für die übrigen Stimmen erforderlichen allmahlichen Steigerung des Stärkegrads.

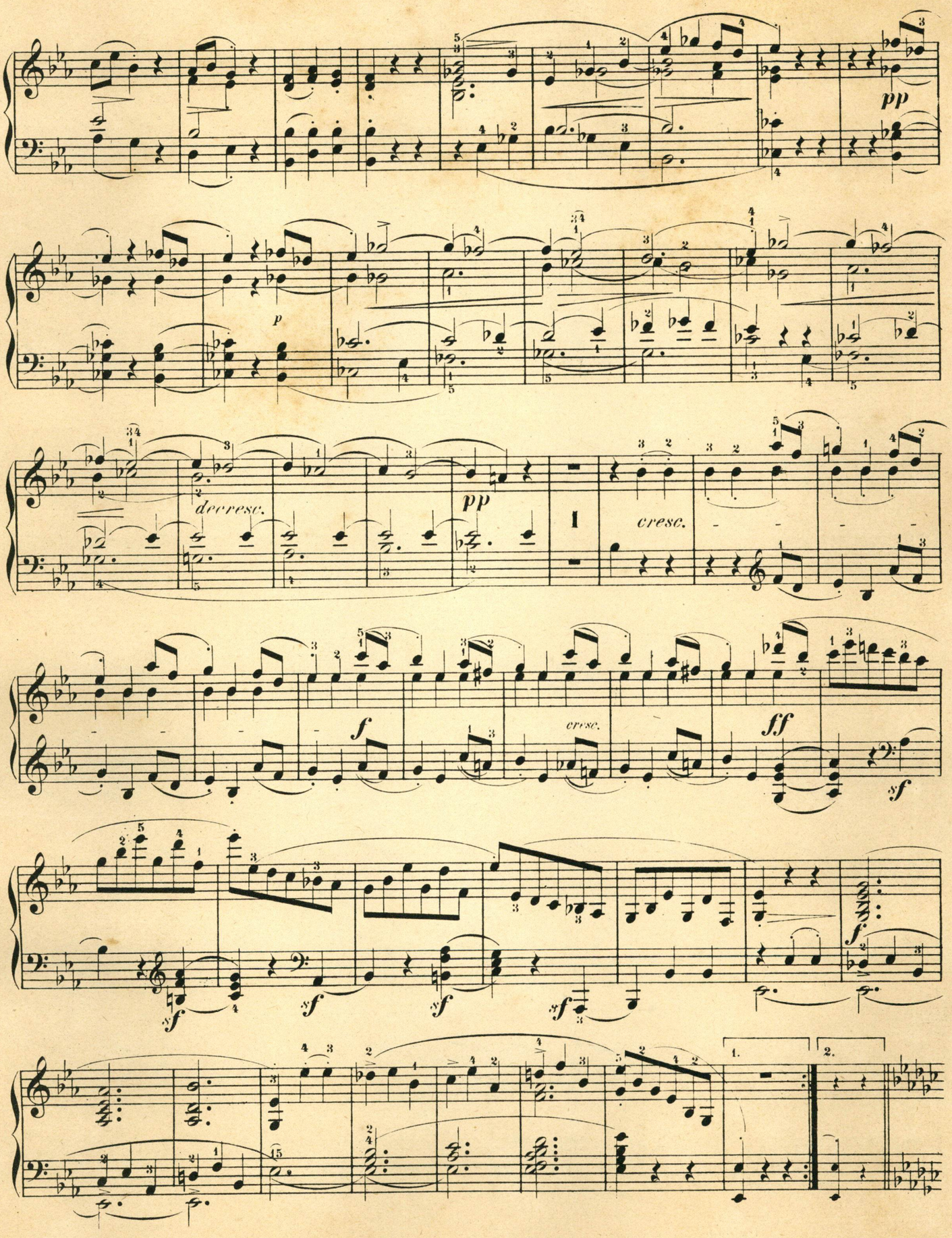
c)

d) 

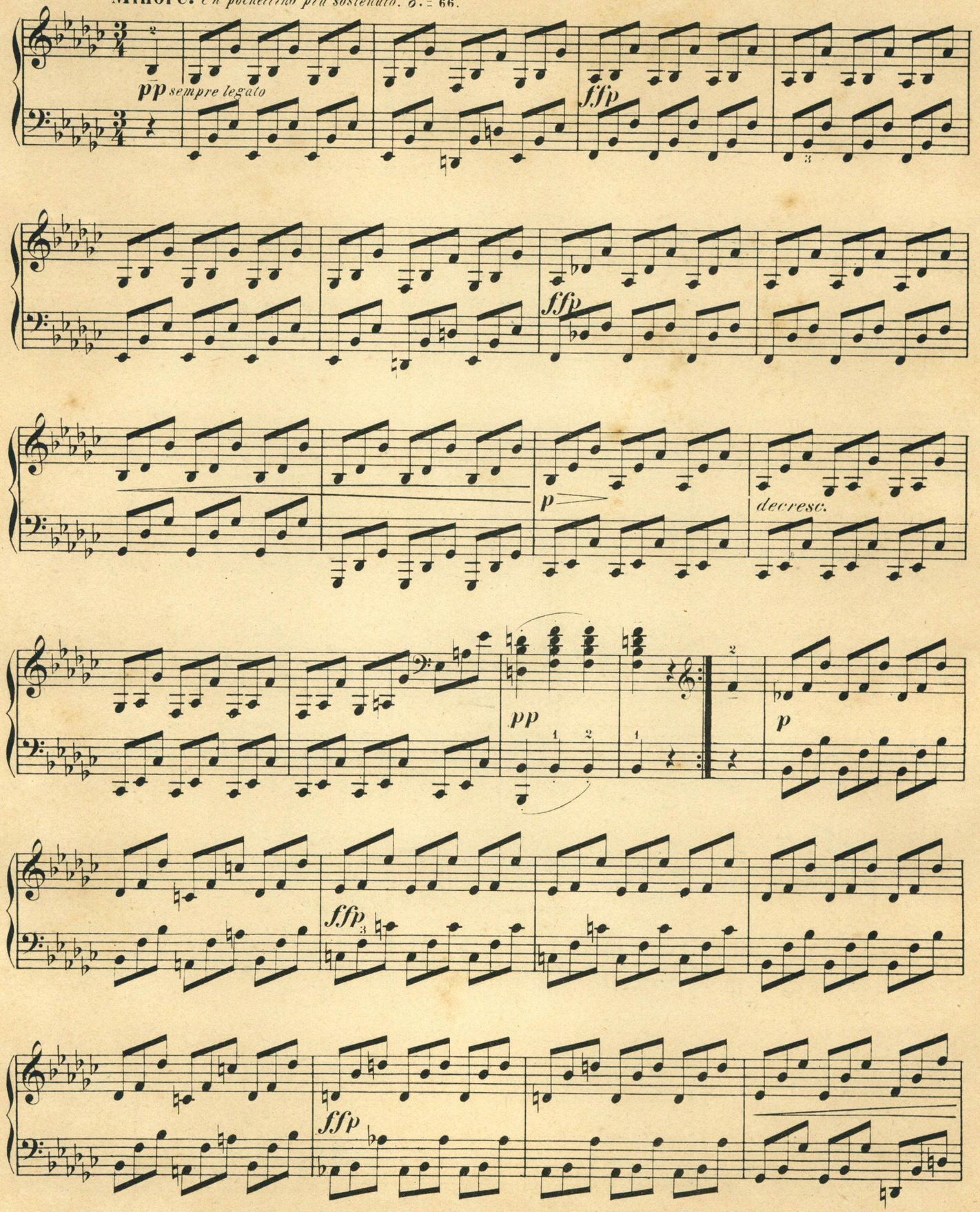


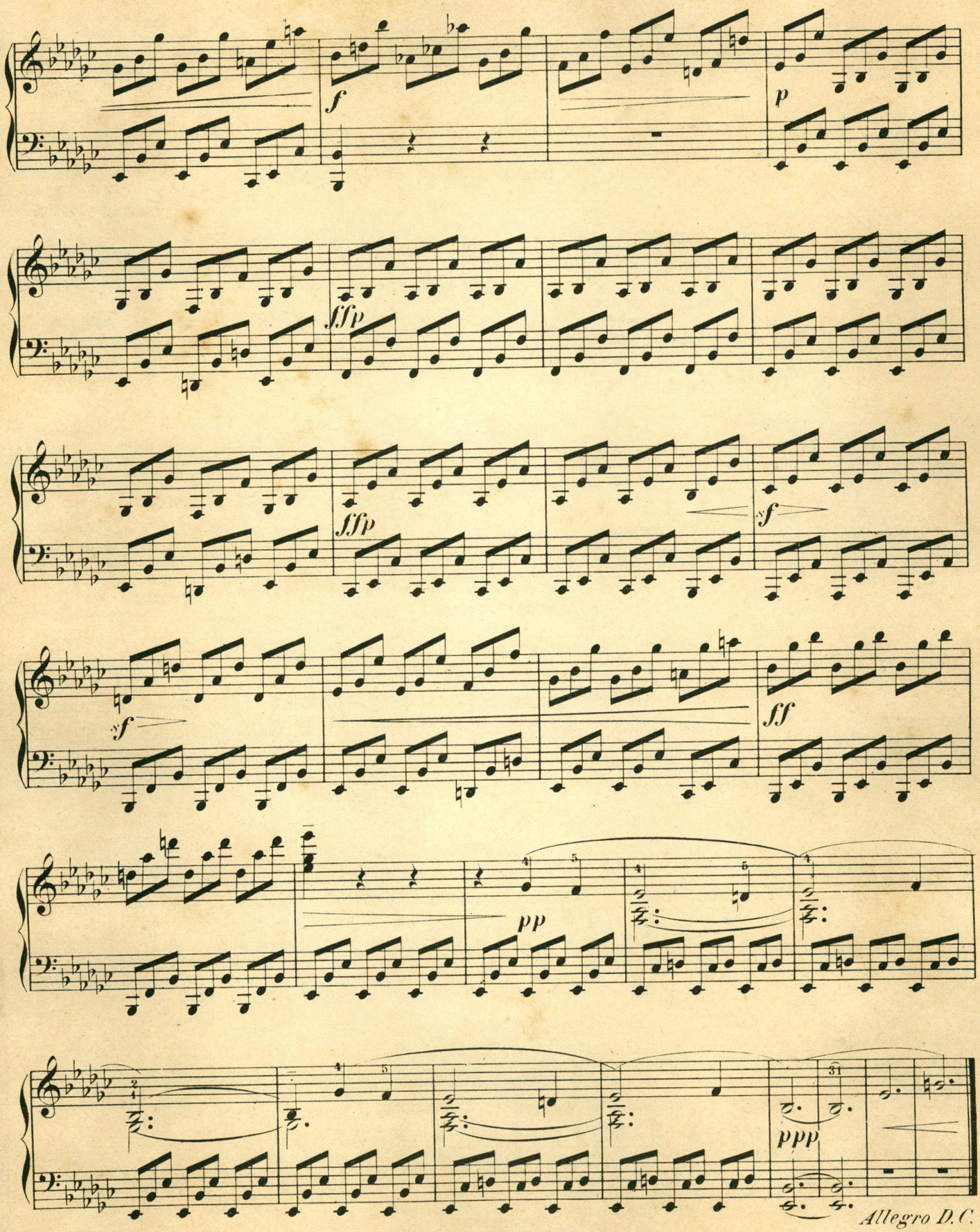
a) Die hier einander kánonisch nachahmenden Stimmen müssen innerhalb des vorgeschriebenen *crescendo's* doch auch zugleich so nüancirt werden, wie bei dem früheren Auftreten dieses Motivs angegeben ist, nämlich beim Absteigen der Melodie etwas ab=, beim Aufsteigen zunehmend.

b) *mancando* bezeichnet an sich blos ein Abnehmen der Tonstärke, womit aber hier, wie auch sonst öfters, auch ein Nachlassen im Zeitmass zu verbinden ist.


pp
p
decresc.
pp
cresc.
f
cresc.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
f
1.
2.

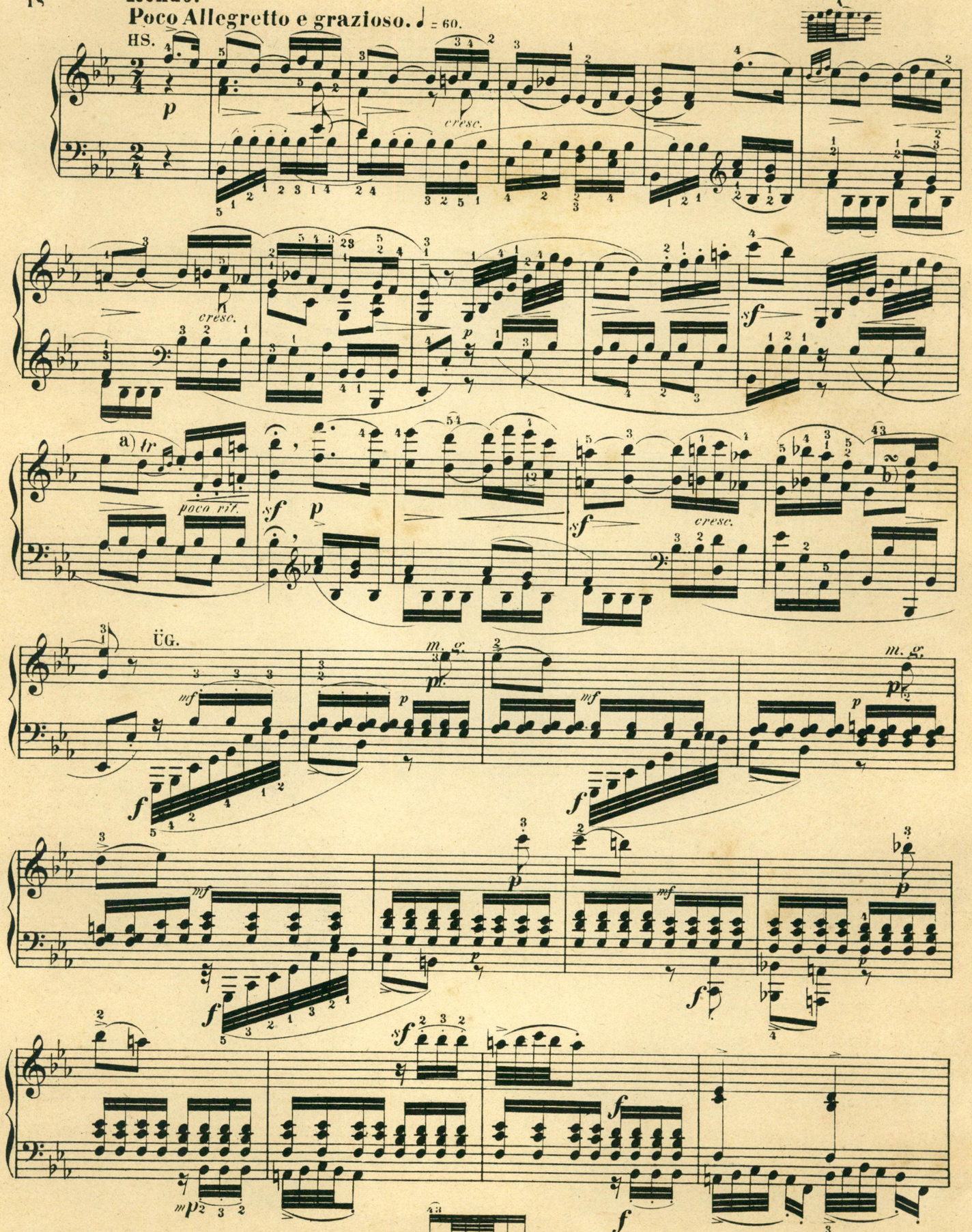
Minore. *Un pochettino più sostenuto.* ♩. = 66.



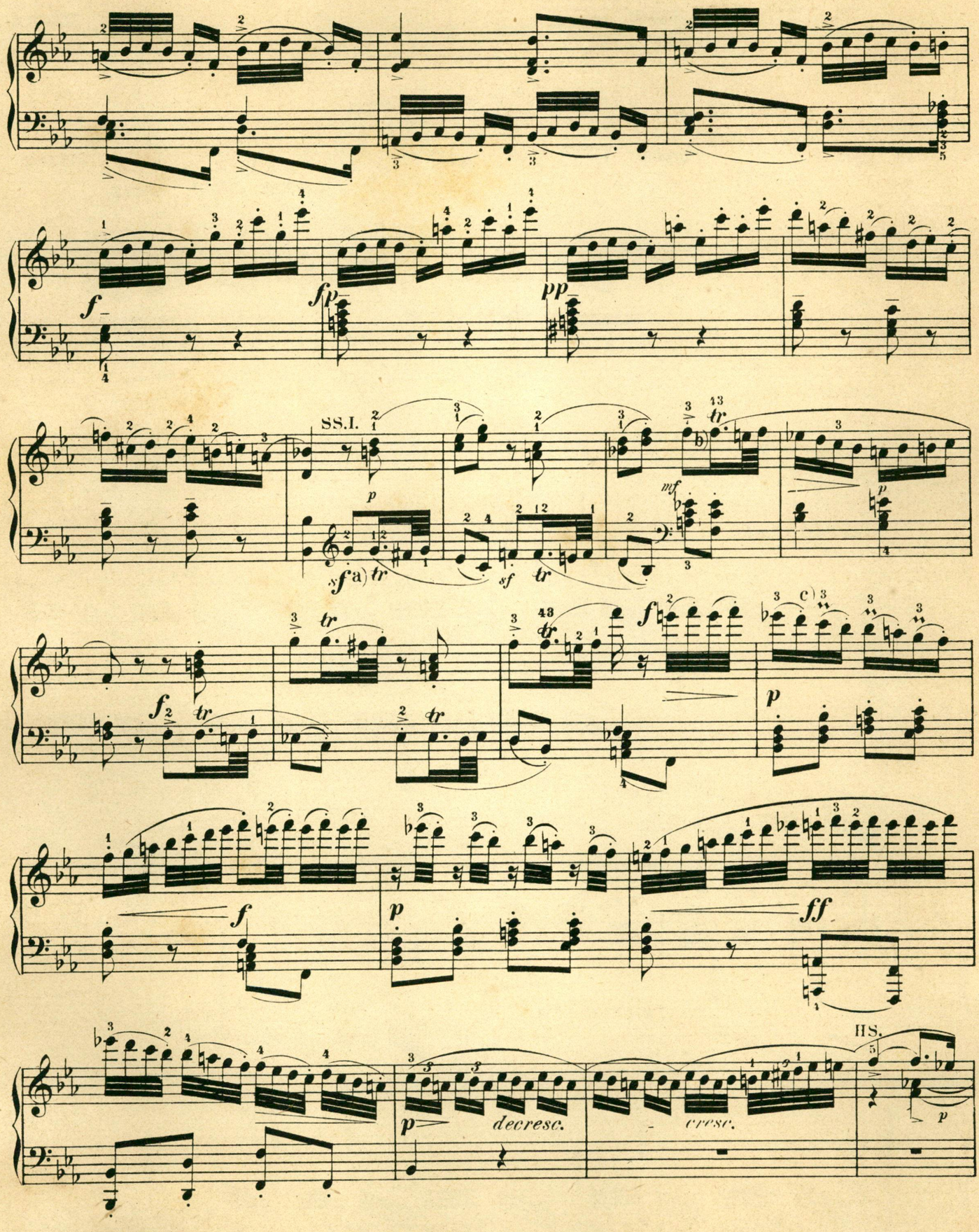

f
p
fffp
fffp
sf
sf
ff
pp
ppp
Allegro D.C.

Rondo.

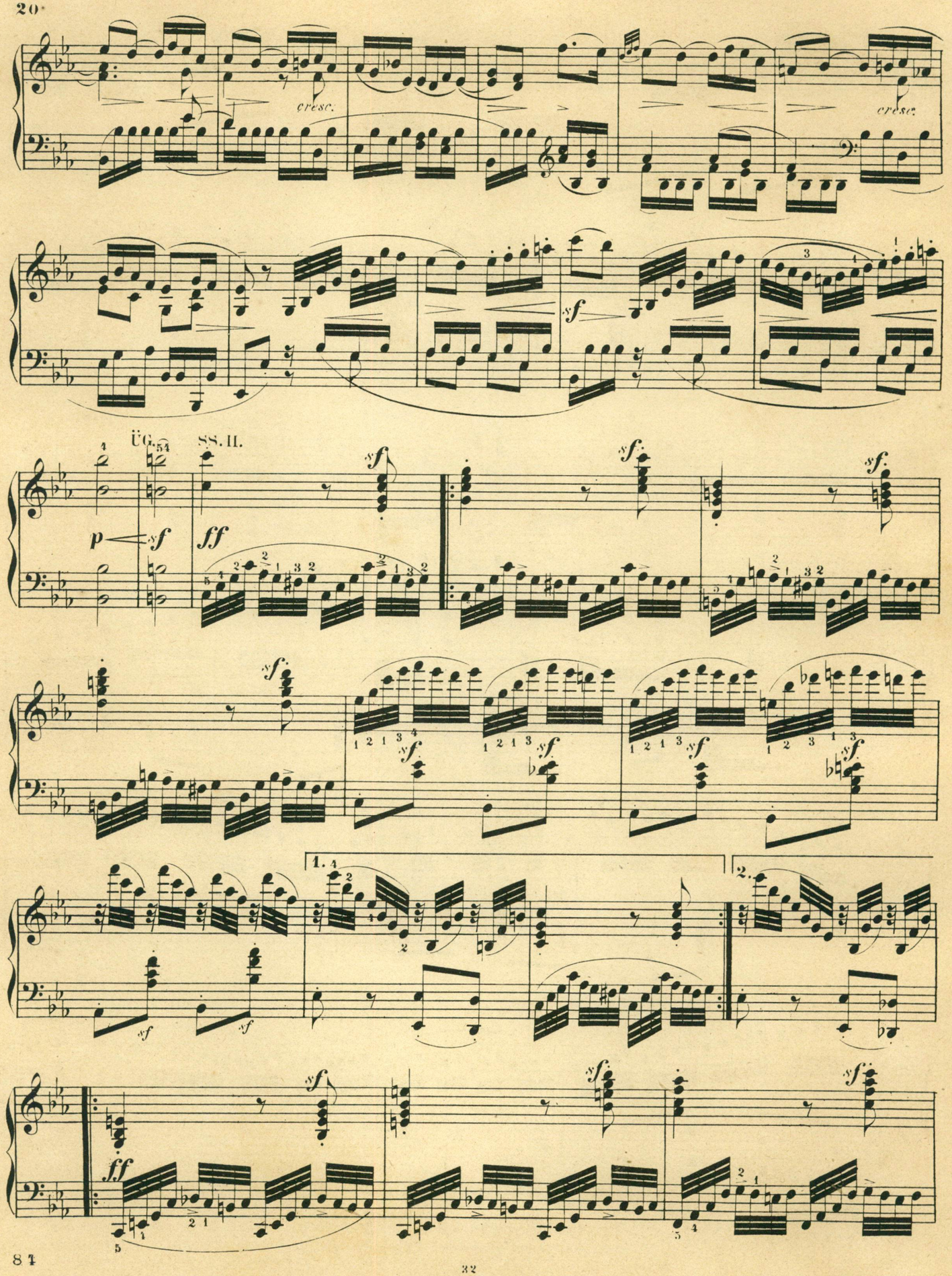
Poco Allegretto e grazioso. ♩ = 60.

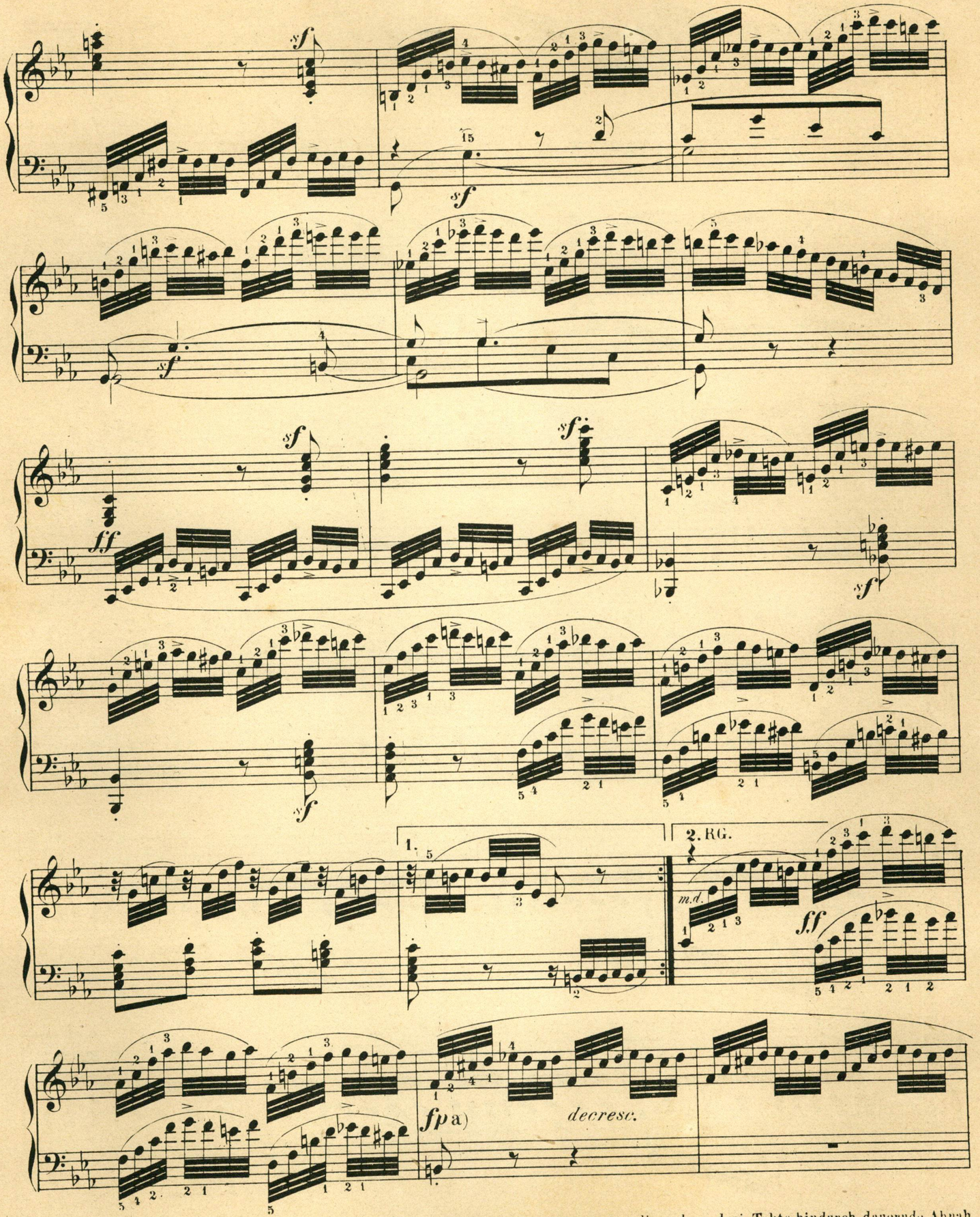


a) Den Triller mit der Hauptnote beginnen. b)

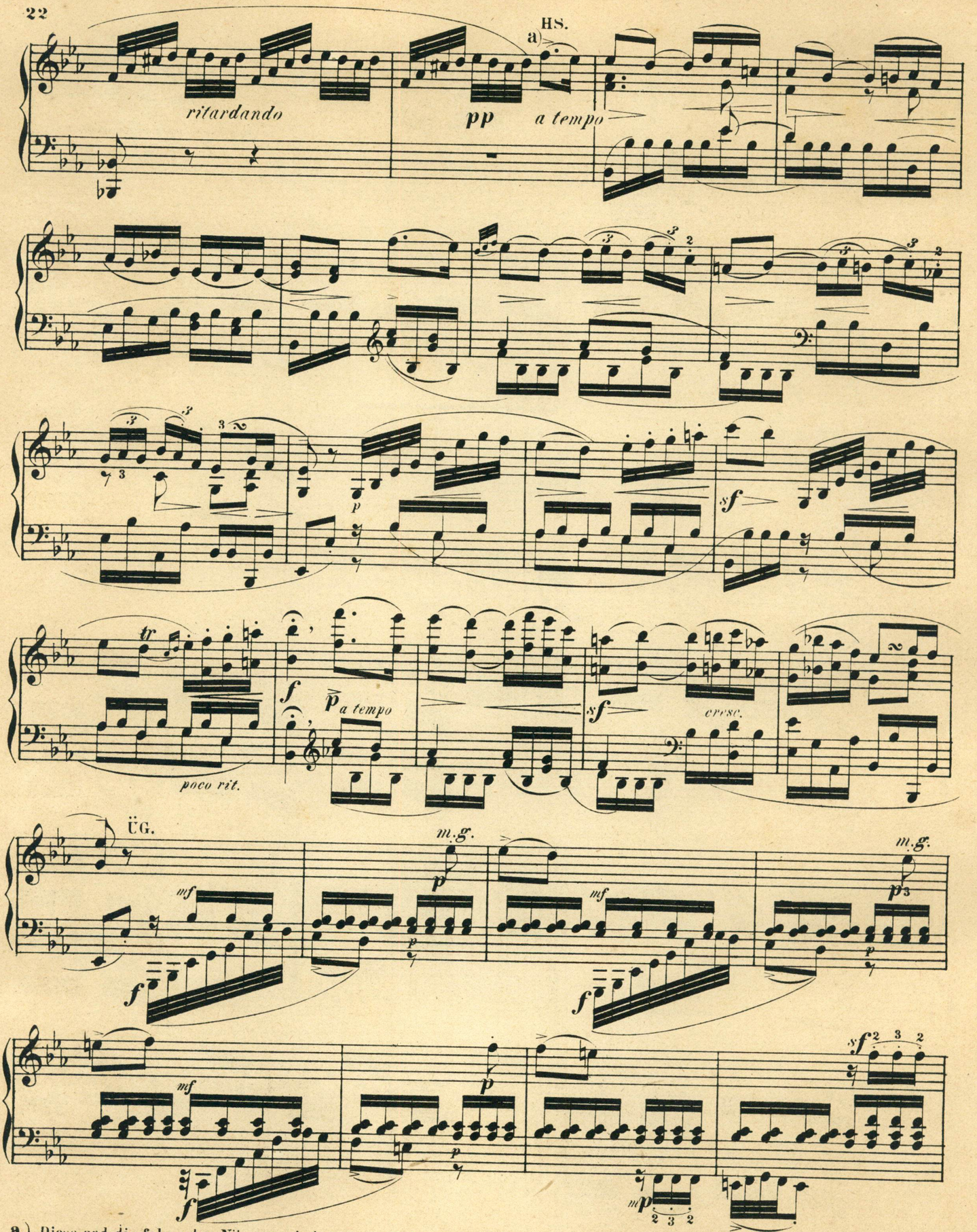


a) b) wie a. c) Diese Pralltriller müssen je zu Anfang des betreffenden Achtels eintreten und dabei die erste Note derselben, sowie die Hauptnote selbst accentuirt werden.

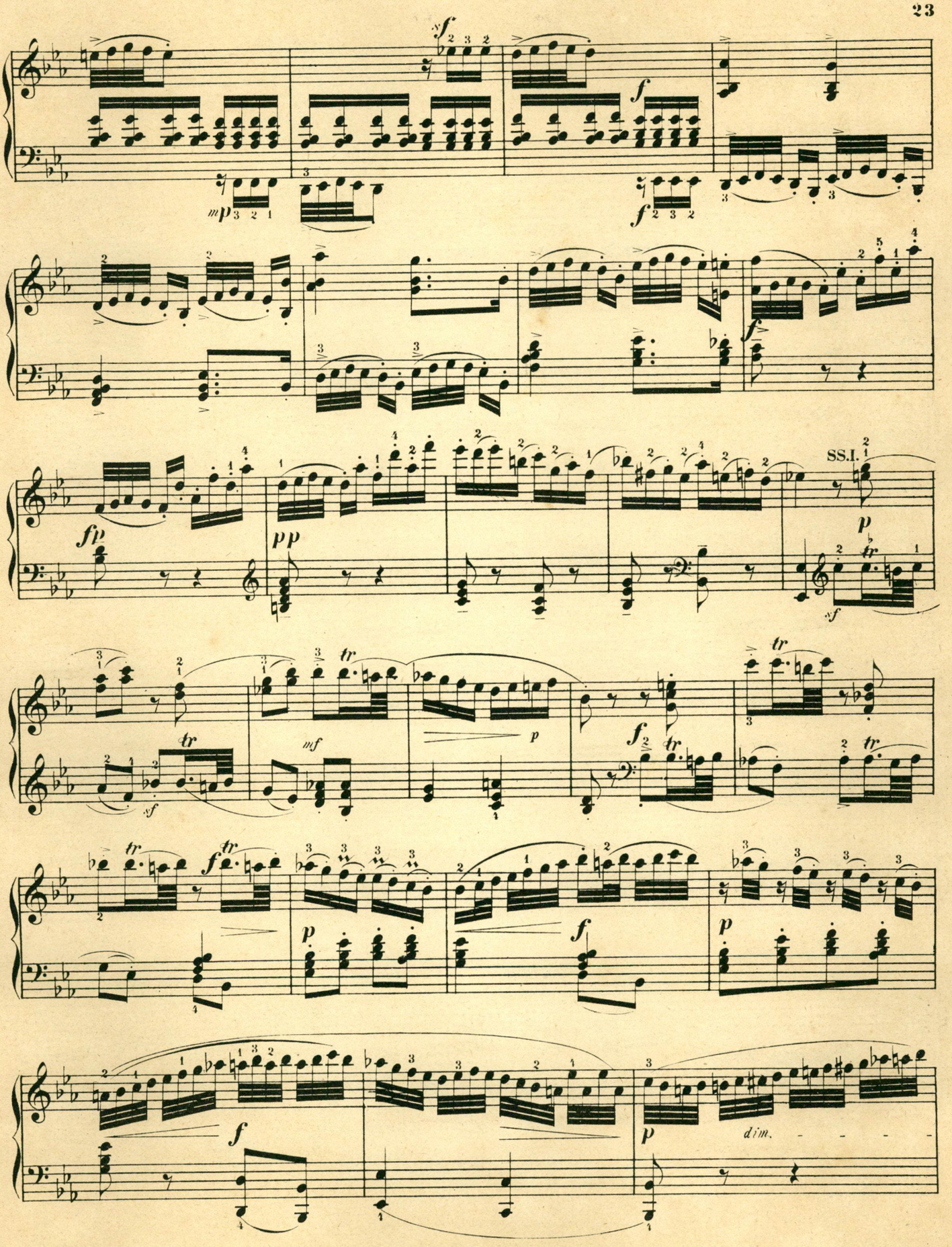

cresc.
cresc.
sf
ÜG. SS. II.
p
sf
ff
1.
2.

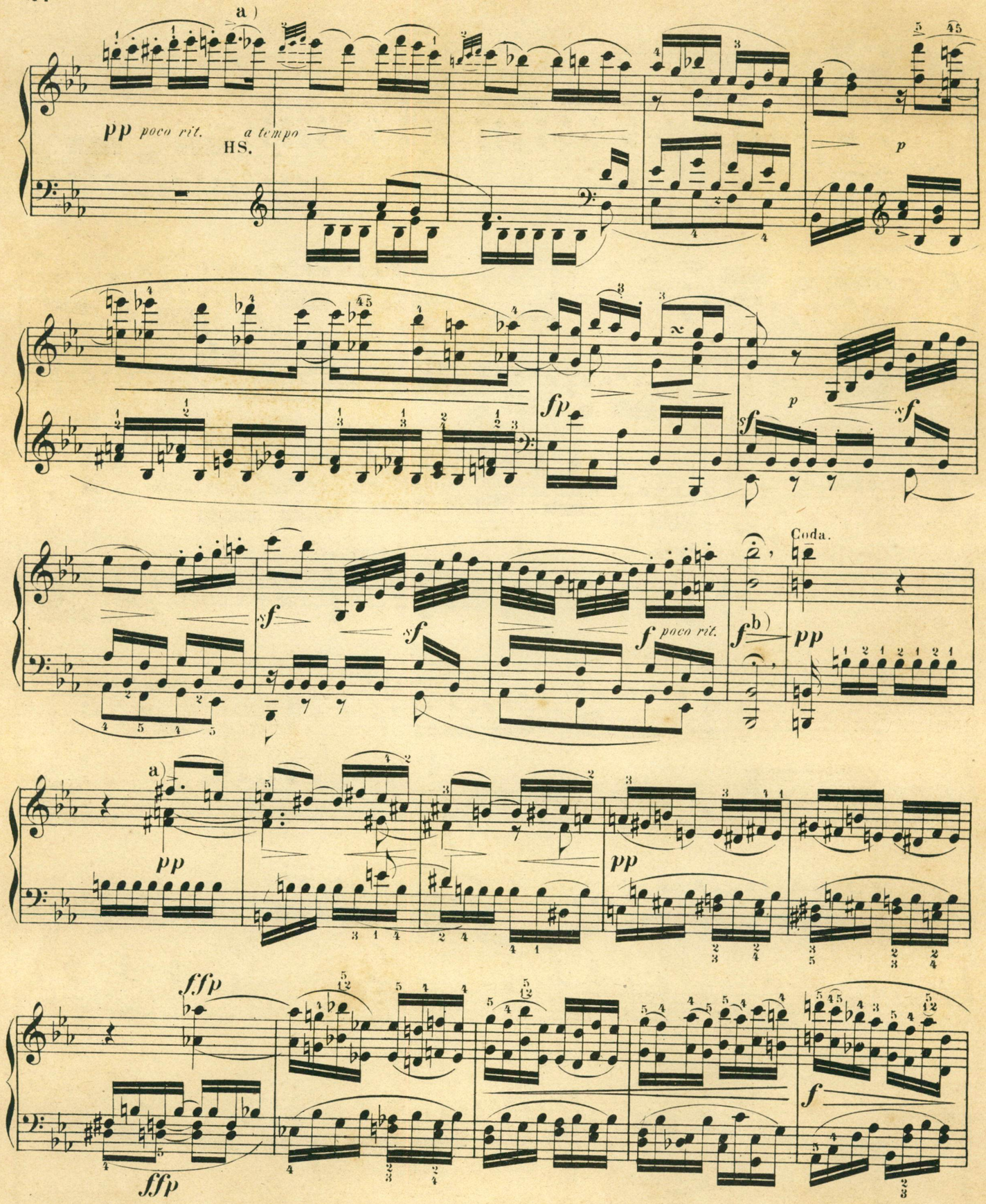


a) Es wird sich empfehlen, das *p* vorerst nur wie ein *mezzo piano* zu nehmen, um die sodann drei Takte hindurch dauernde Abnahme der Tonstärke desto consequenter einhalten zu können.



a) Diese und die folgenden Nüancen sind zwar auch hier zu beobachten, aber in sehr bescheidenem Masse, wie es dem *pianissimo* entspricht, das bis zum nächsten *p* im Allgemeinen einzuhalten ist.

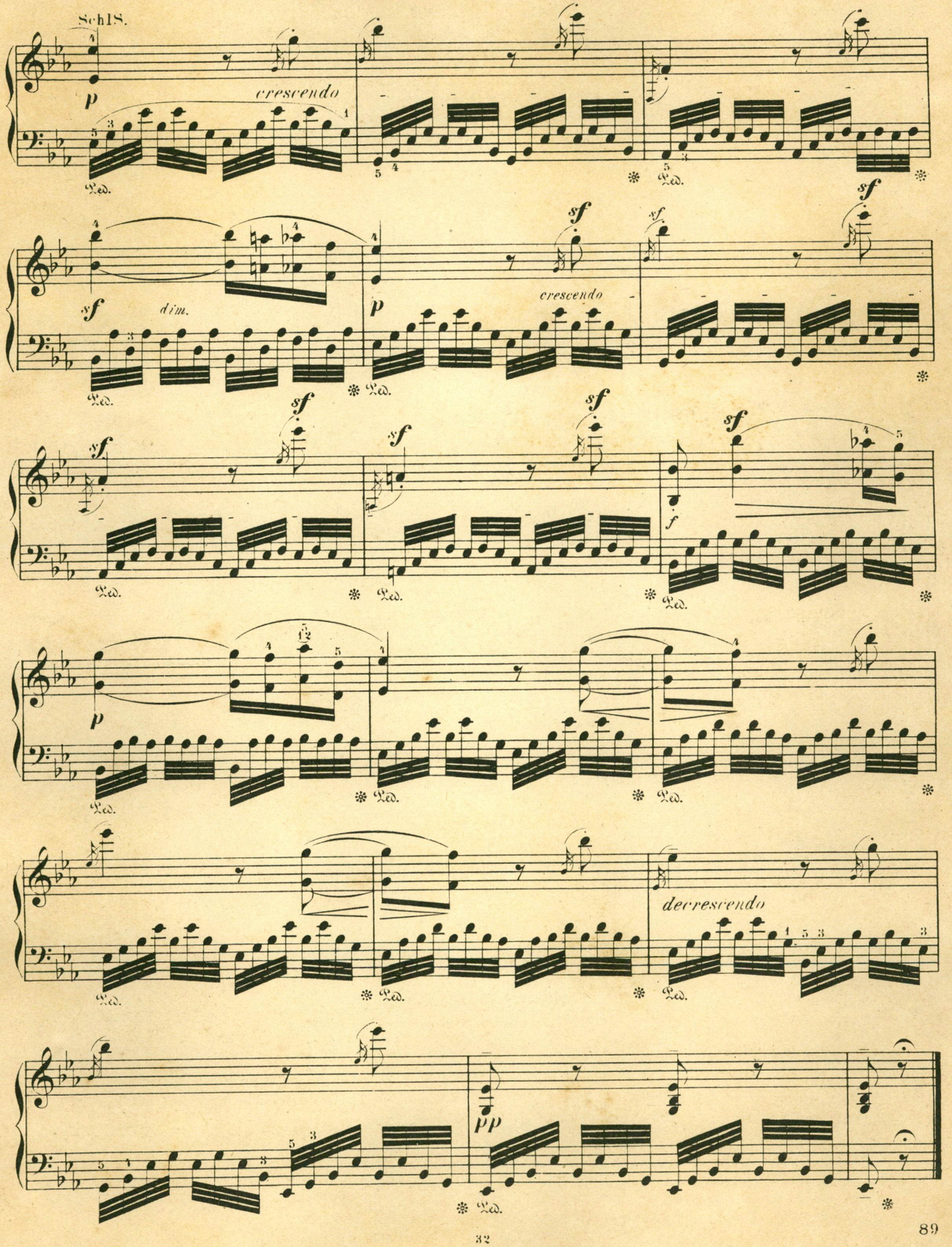

SS.I.



a) Wie Seite 86 a.)

b) Den Ton lange ausklingen lassen und dann nach ganz kurzem Abheben fortfahren.

Sch18.



2: Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, MS. Mittelsatz, RG. Rückgang, DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

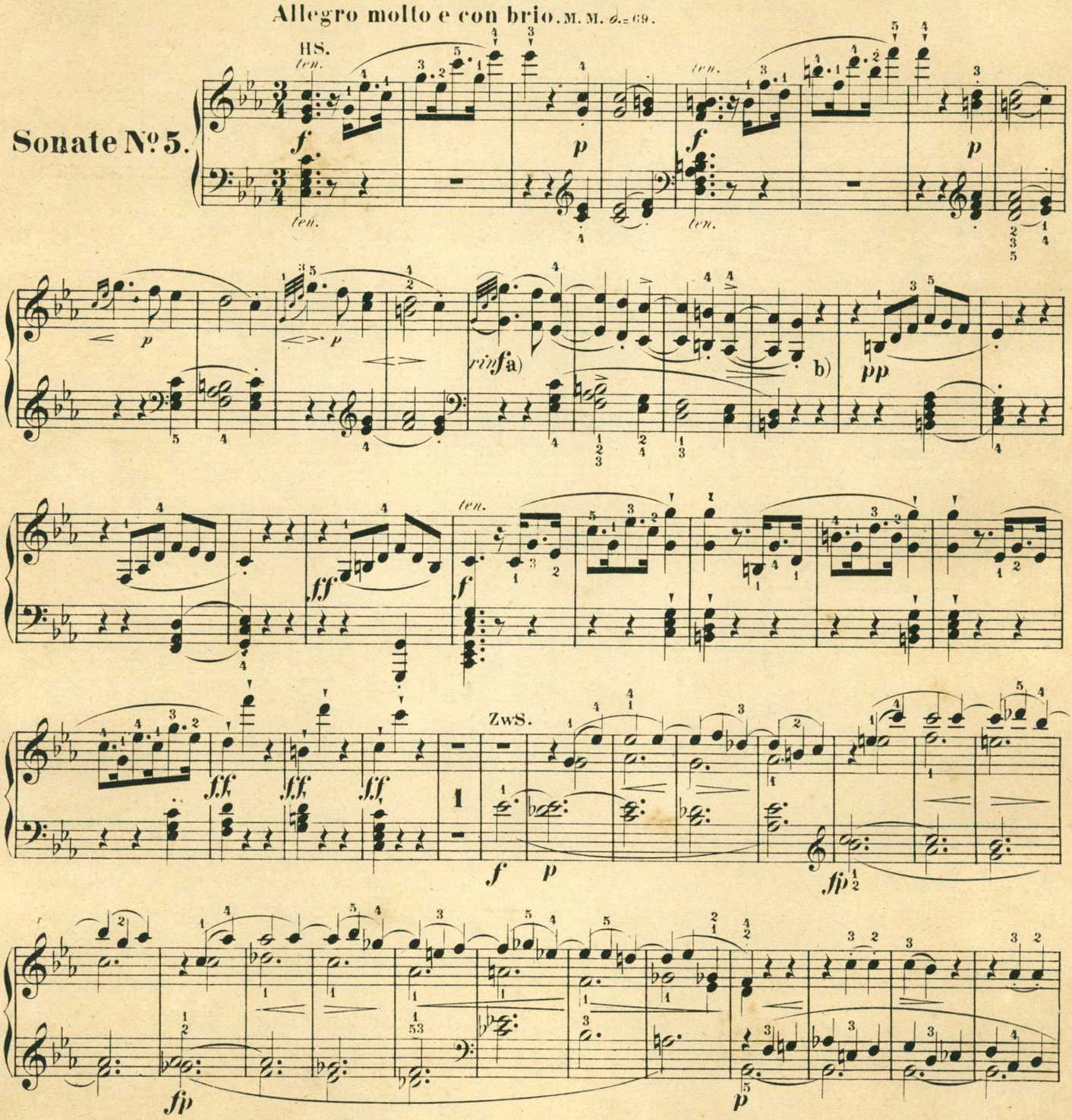
L. van BEETHOVEN.

Der Gräfin von Browne gewidmet.

Op. 10. № 1.

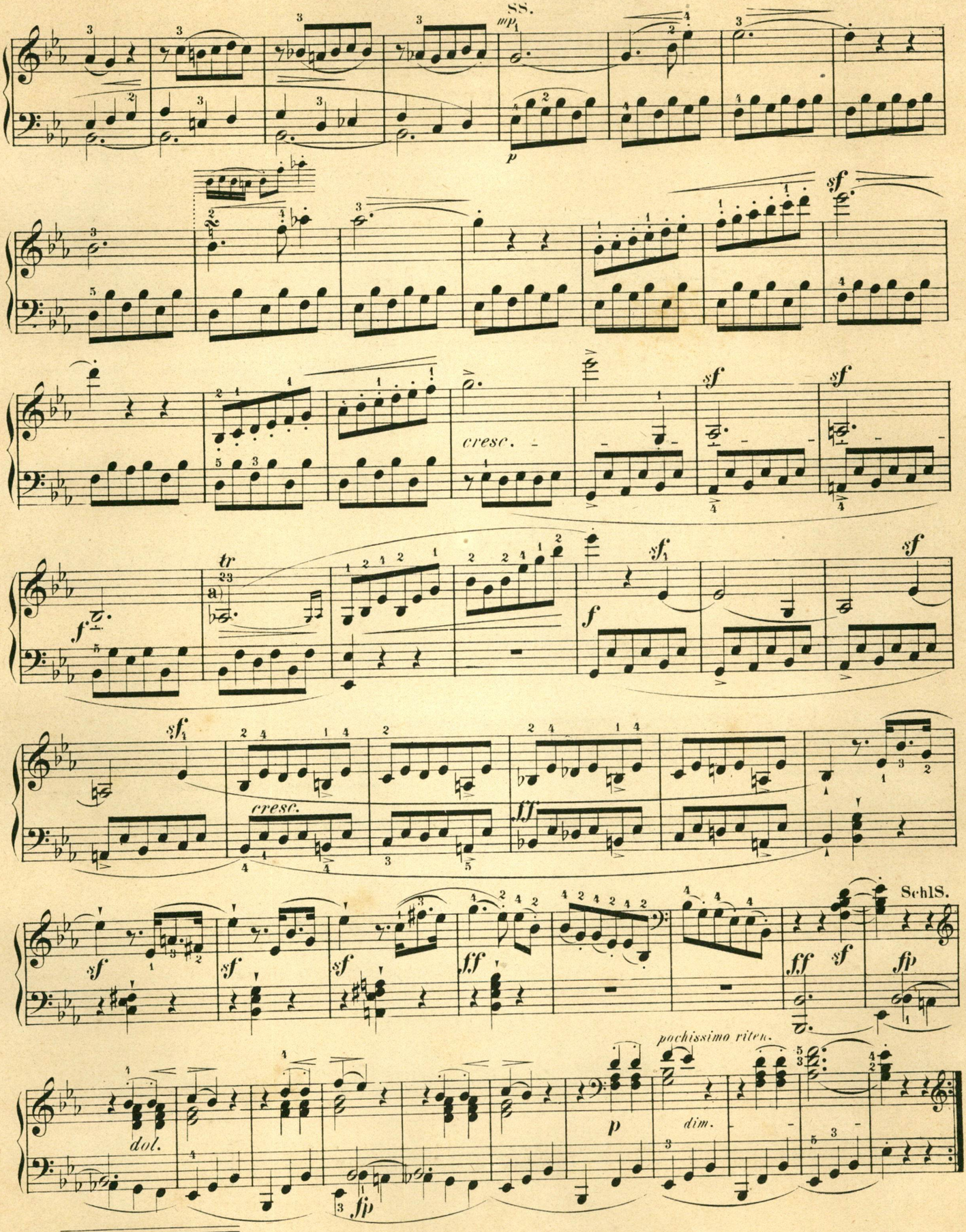
Sonate № 5.

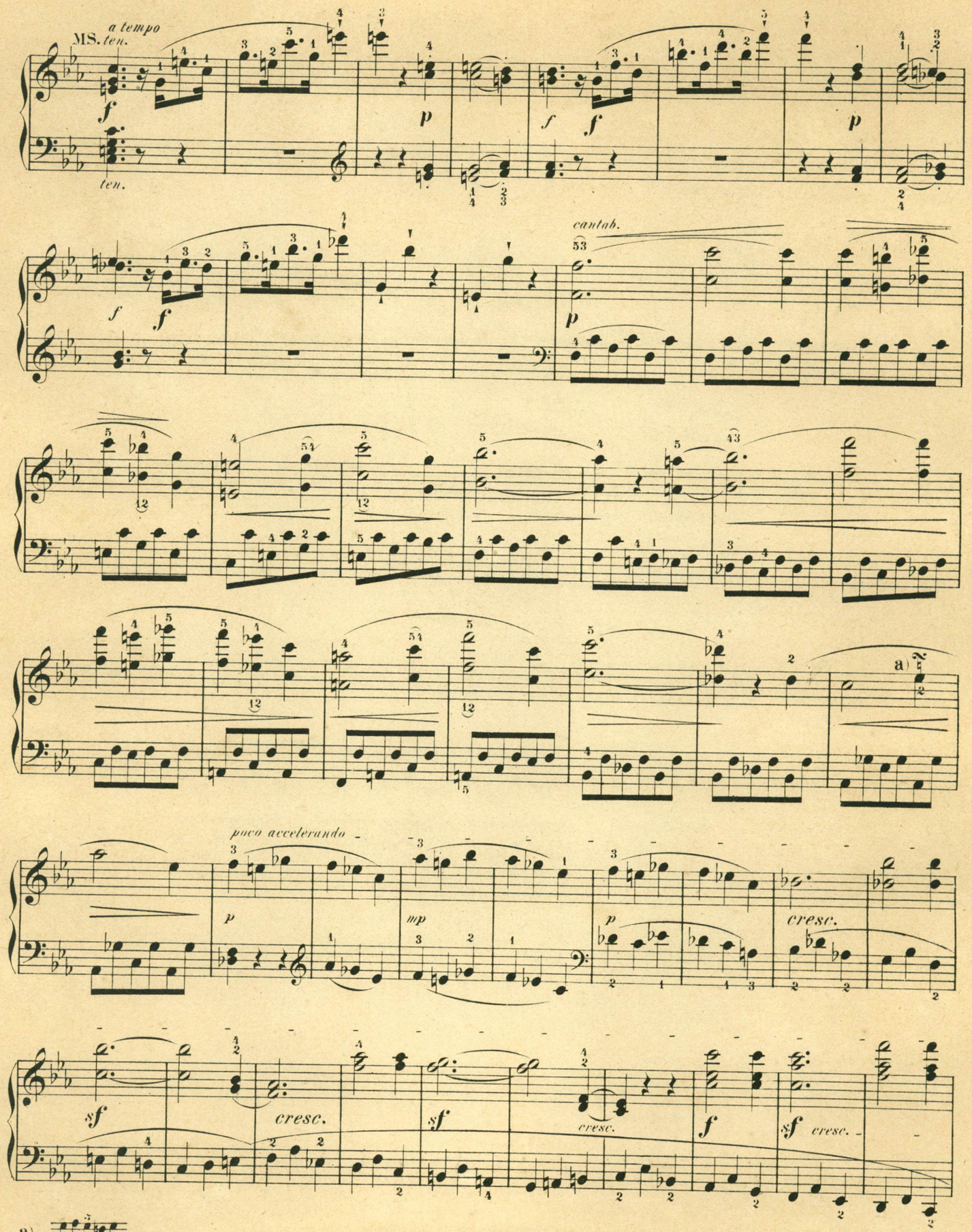
Allegro molto e con brio. M. M. ♩= 69.



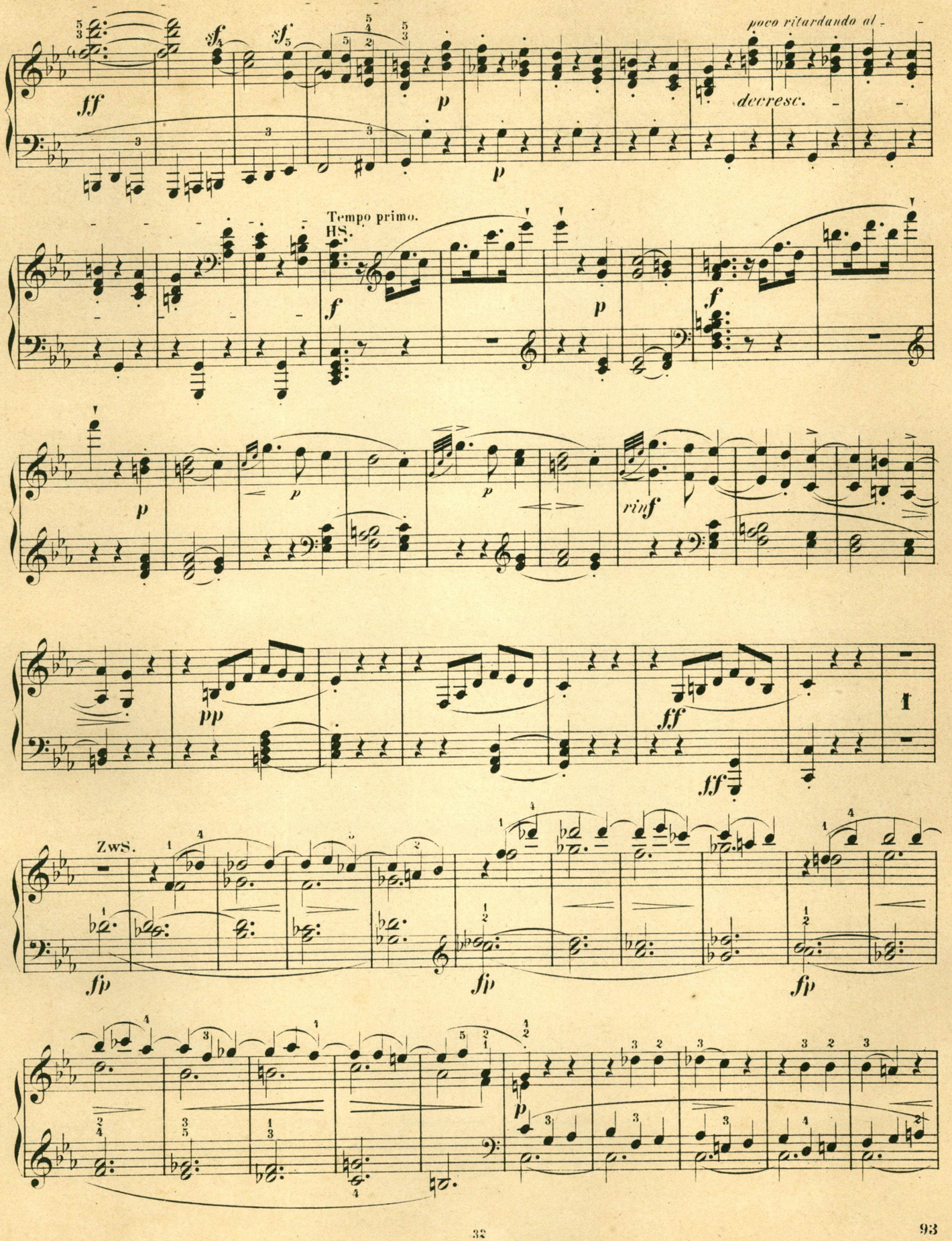
a) Die Bezeichnung *rinforzando* (verstärkend) bezieht sich zwar zunächst, wie *sforzando*, auf die betreffende einzelne Note, häufig aber daneben auch auf Weiteres: so hier, wo das punktirte Viertel *sforzando* (und zwar wesentlich stärker als in den entsprechenden Takten vorher) anzuschlagen, aber auch die ganze vier Takte lange Stelle so ziemlich *forte* zu spielen ist.

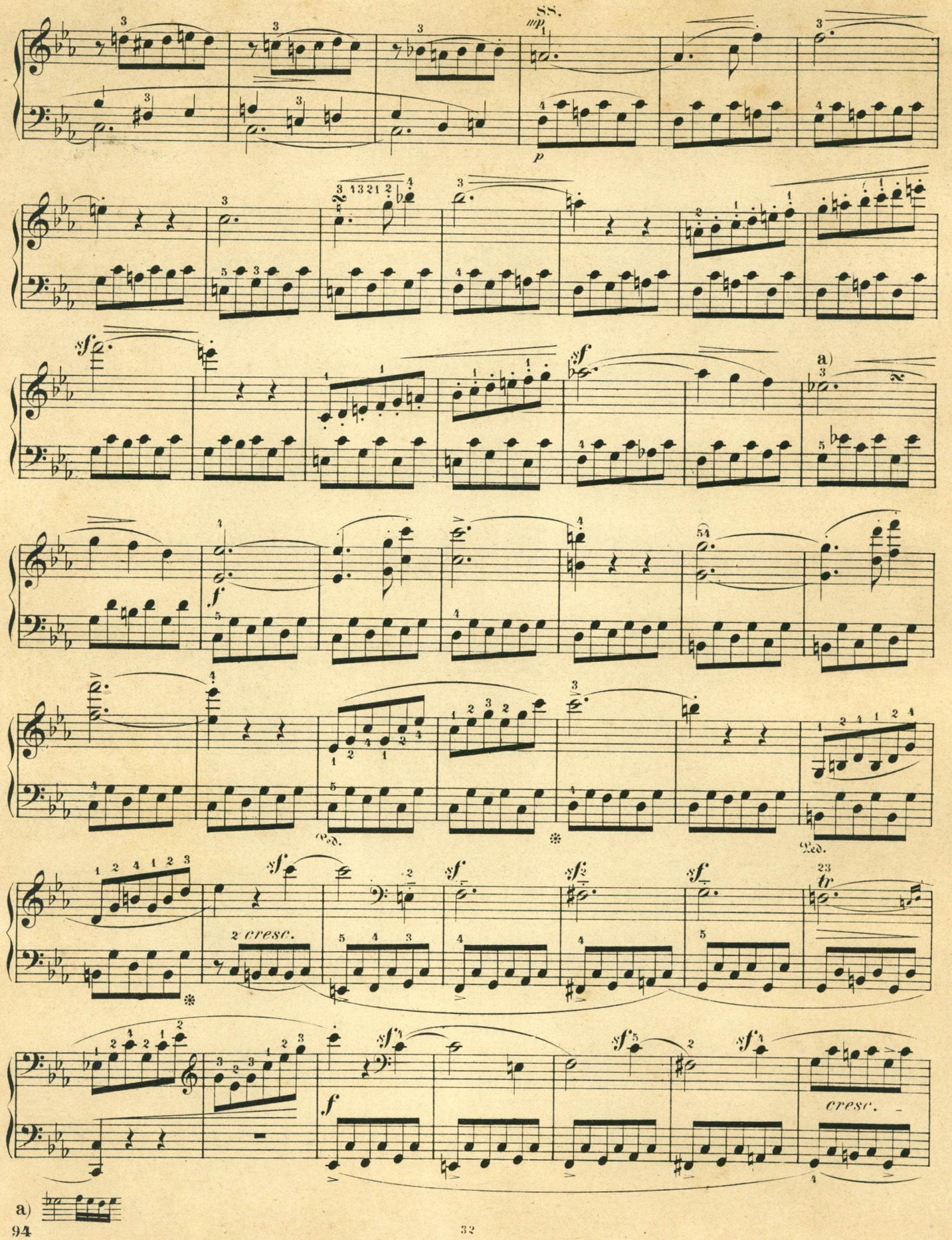
b) Diese, wie die späteren Pausen ja nicht zu kurz halten.

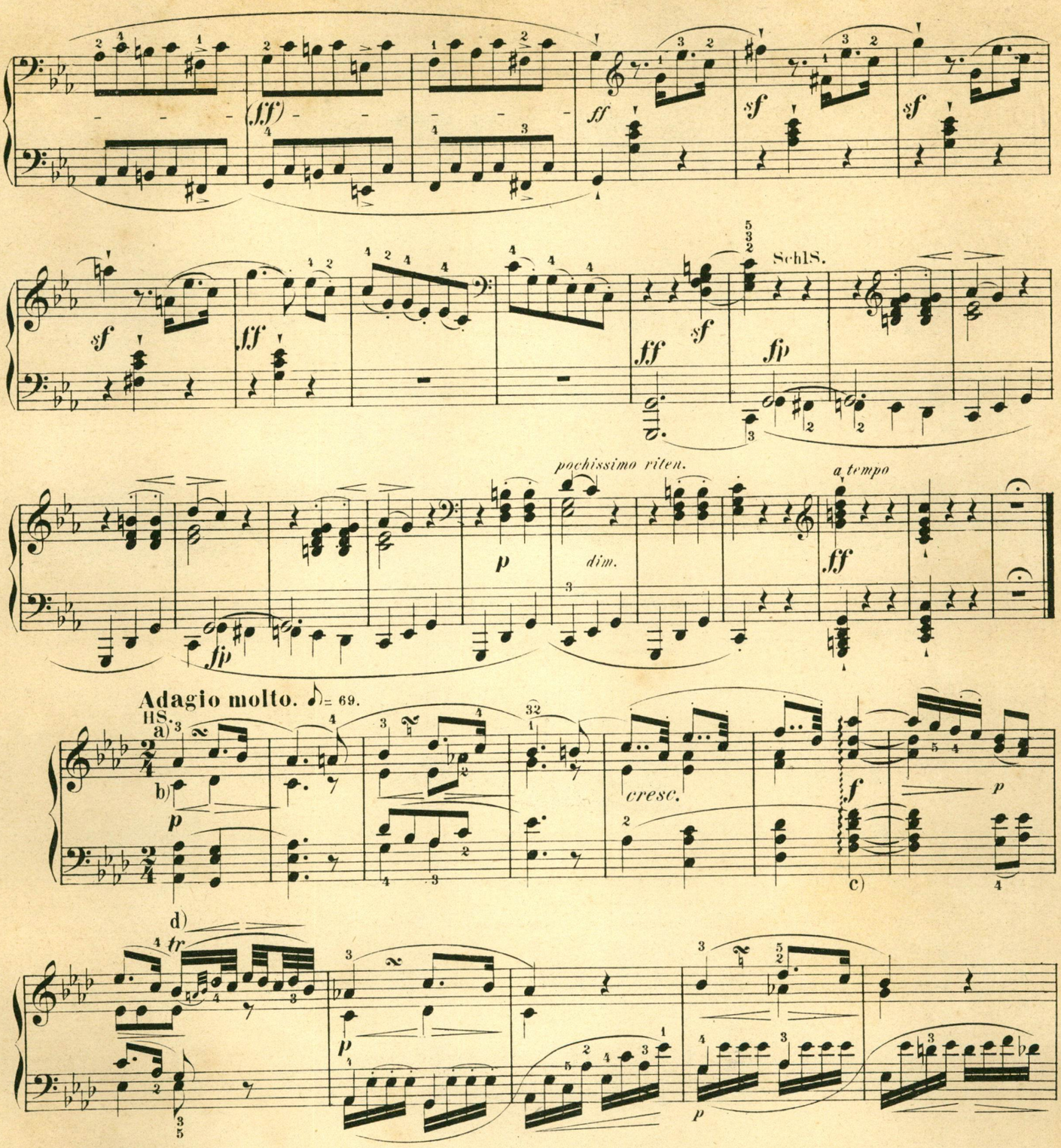

SS.
mp
p
sf
cresc.
sf
sf
tr
a)
f
sf1
f
sf
sf1
cresc.
fff
sf
sf
sf
ff
ff
sf
fp
SchlS.
pochissimo riten.
dol.
fp
p
dim.
a)


MS. a tempo
ten.
ten.
cantab.
poco accelerando
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
a)

a)


poco ritardando al -
decresc.
Tempo primo.
HS.
Zws.

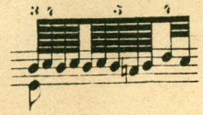

SS.
mp
p
sf
a)
f
Ped.
2 cresc.
tr
cresc.
a)

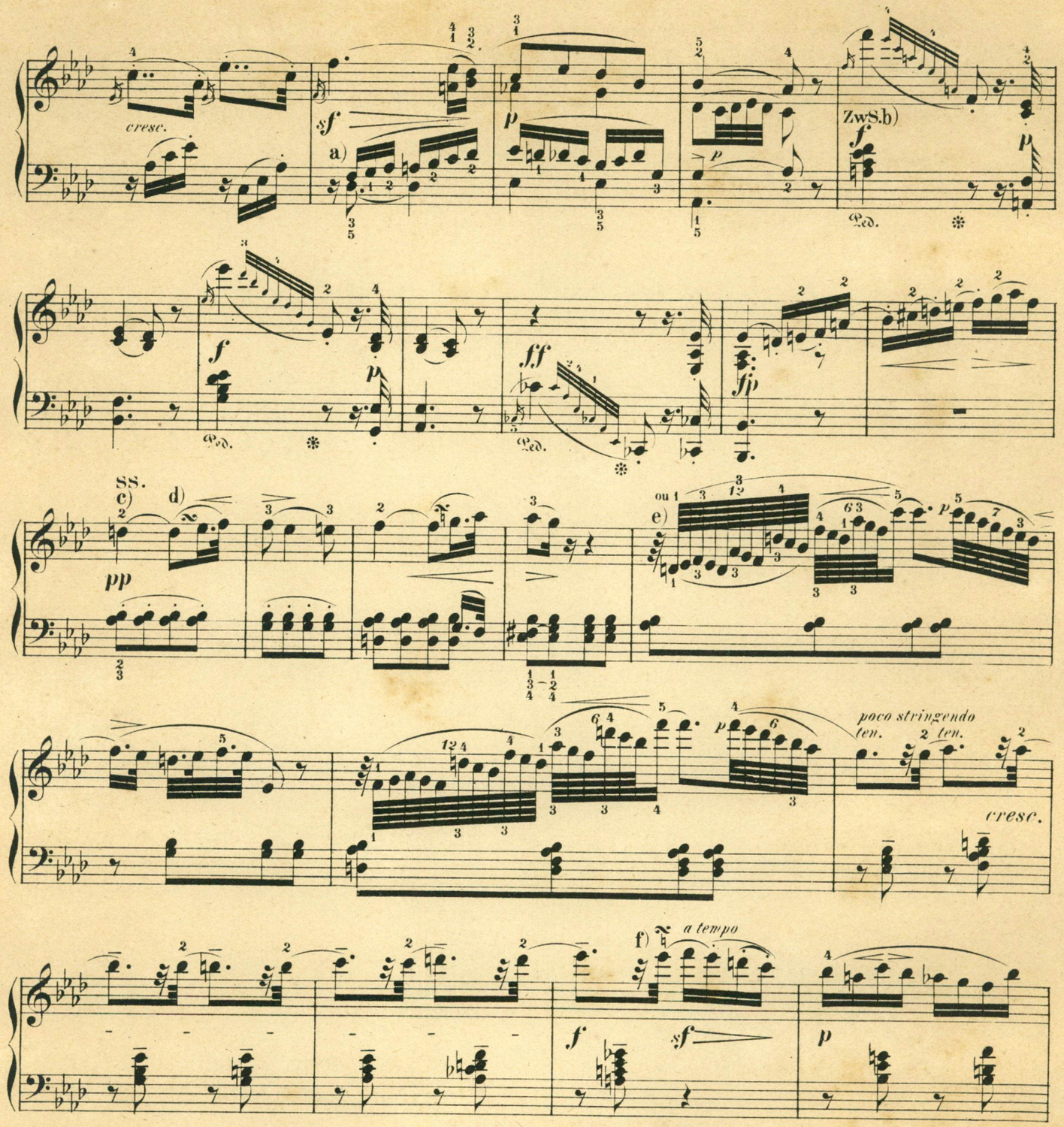


a)

b) Die melodieführende Stimme ist schön hervorzuheben; namentlich aber muss im dritten Takte die Unterstimme der rechten Hand und die Oberstimme der linken Hand untergeordnet gehalten werden.

c) Das *Arpeggio* in successivem Eintritt sämmtlicher Töne, vom untersten Bass- bis zum obersten Discantton, auszuführen, jedoch rasch, und in der Tonstärke wachsend, so dass der letzte Ton am stärksten angeschlagen wird.

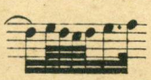
d) 



a) In diesen drei Takten muss der Tenor, beim dritten auch der Alt, als melodische Stimme hervortreten, wiewohl dem Sopran untergeordnet.

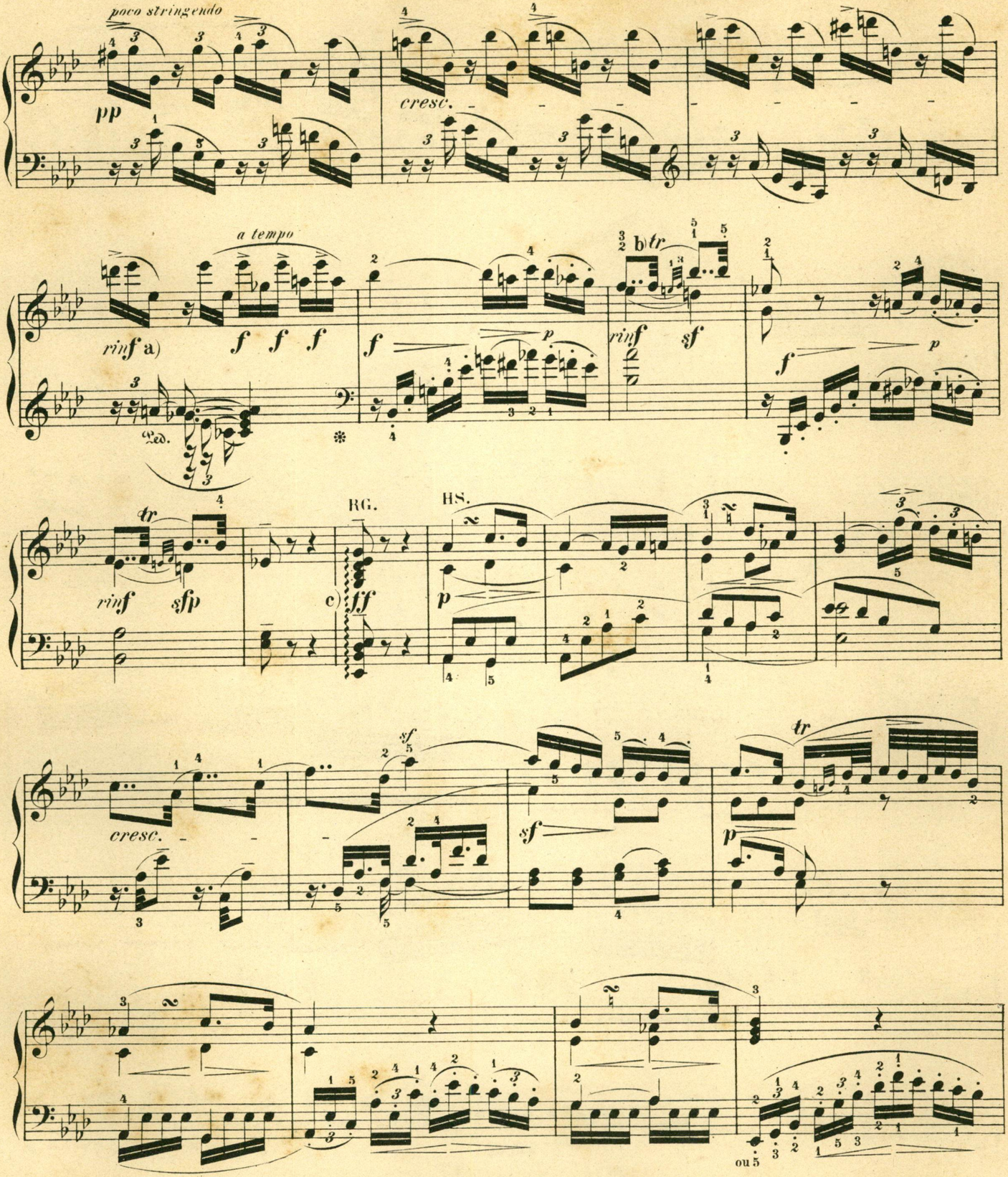
b) Man theile diese, sowie die späteren Nachschlagsnoten, auf das dritte Sechszehntel des Taktes ein.

c) Die Melodie etwas herauszuheben, aber sehr zart.

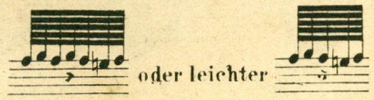
d) 

e) Diese zwölf, beziehungsweise sechs 64tel, wie auch die späteren, sind als vierfache, beziehungsweise doppelte 64tel-Triolen zu betrachten.

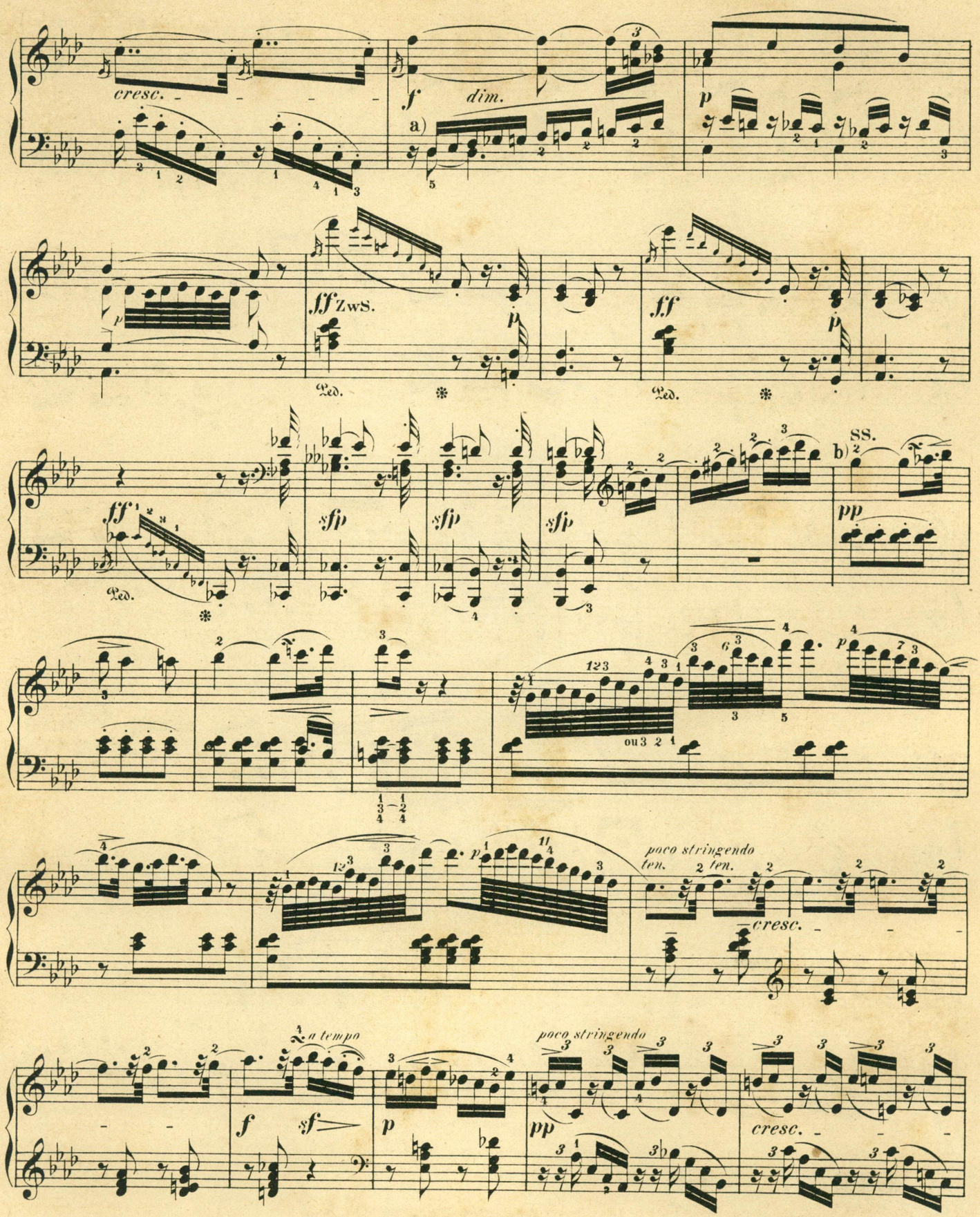
f)



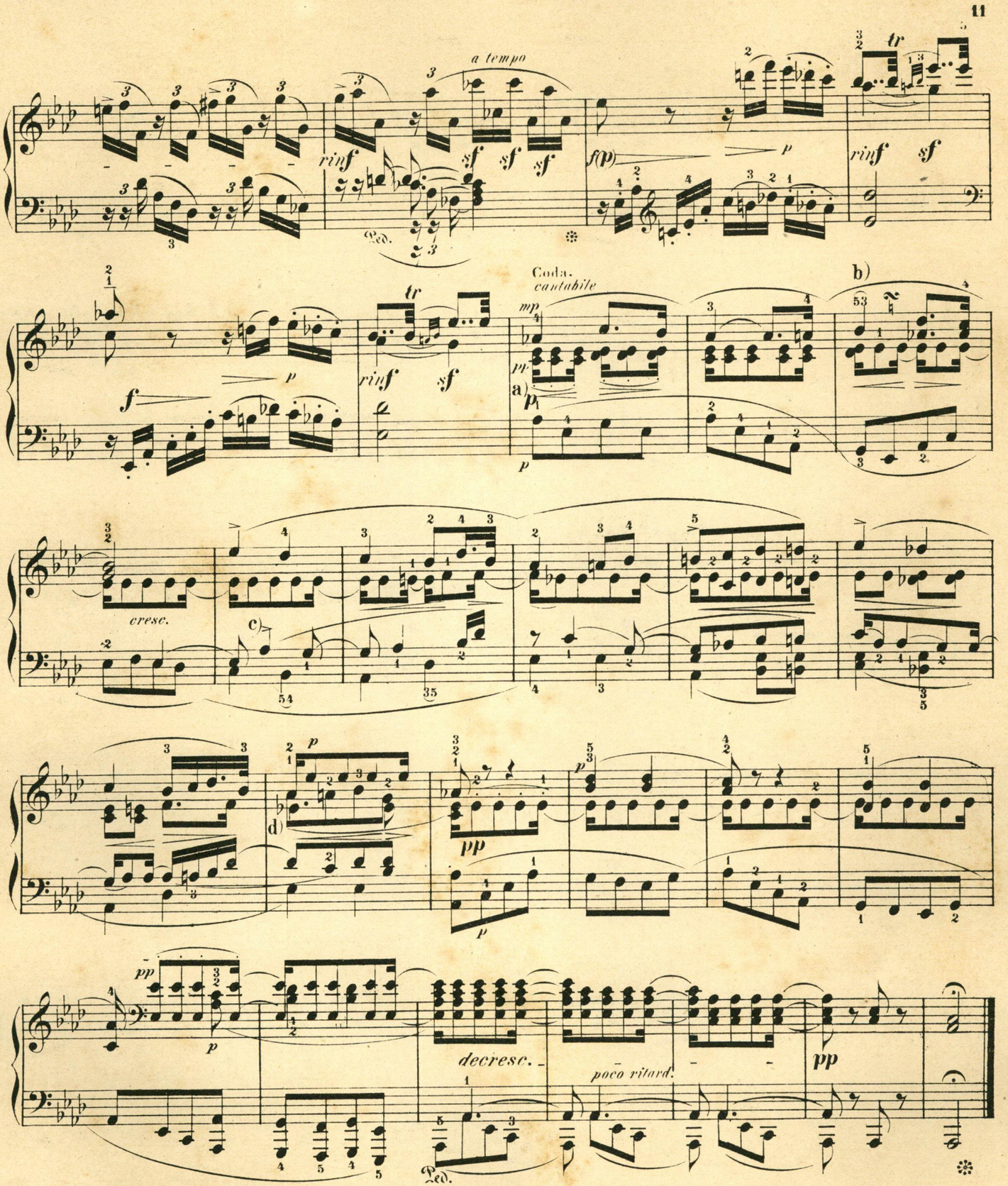
a) *rinforzando* bedeutet hier und im Folgenden einfach einen höheren Stärkegrad im Ganzen.

b)  oder leichter

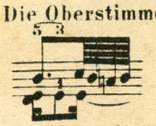
c) Wie Seite 95, d)



a) Wie Seite 96, a.) b) Wie Seite 96, c.)



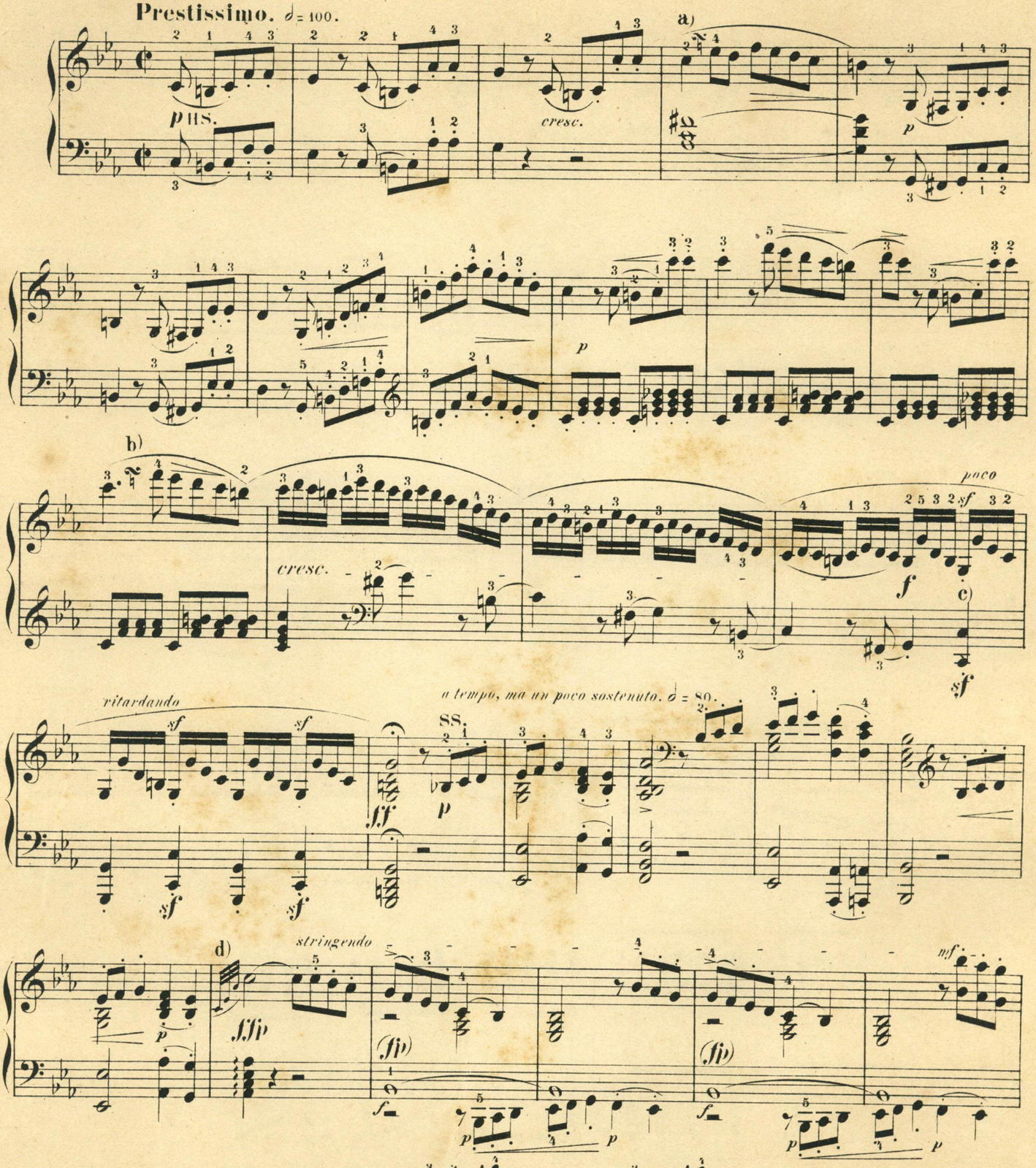
a) Die Oberstimme am meisten hervorzuheben, weniger den Bass, am wenigsten die Mittelstimmen.

b) 

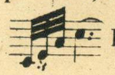
c) Hier ist neben der Discantmelodie, jedoch dieser untergeordnet, auch die Oberstimme der linken Hand herauszuheben: die Unterstimme der rechten Hand ist am schwächsten zu halten, ausgenommen den mit Nachdruck zu spielenden Gang es e f im nächsten Takt.

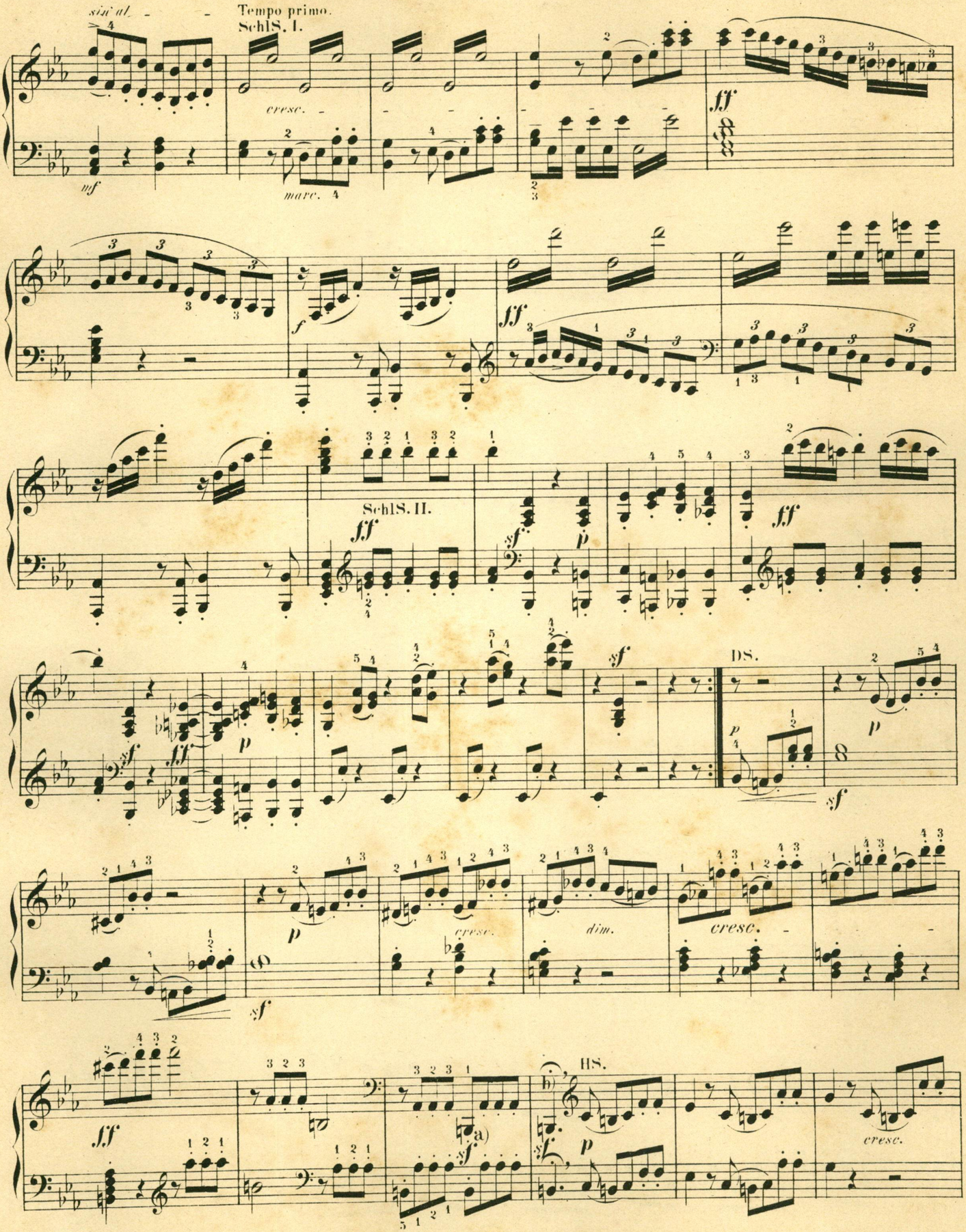
d) In diesem Takte muss die mittlere Stimme der rechten Hand als Hauptmelodie heraustreten.

Finale.
Prestissimo. ♩= 100.

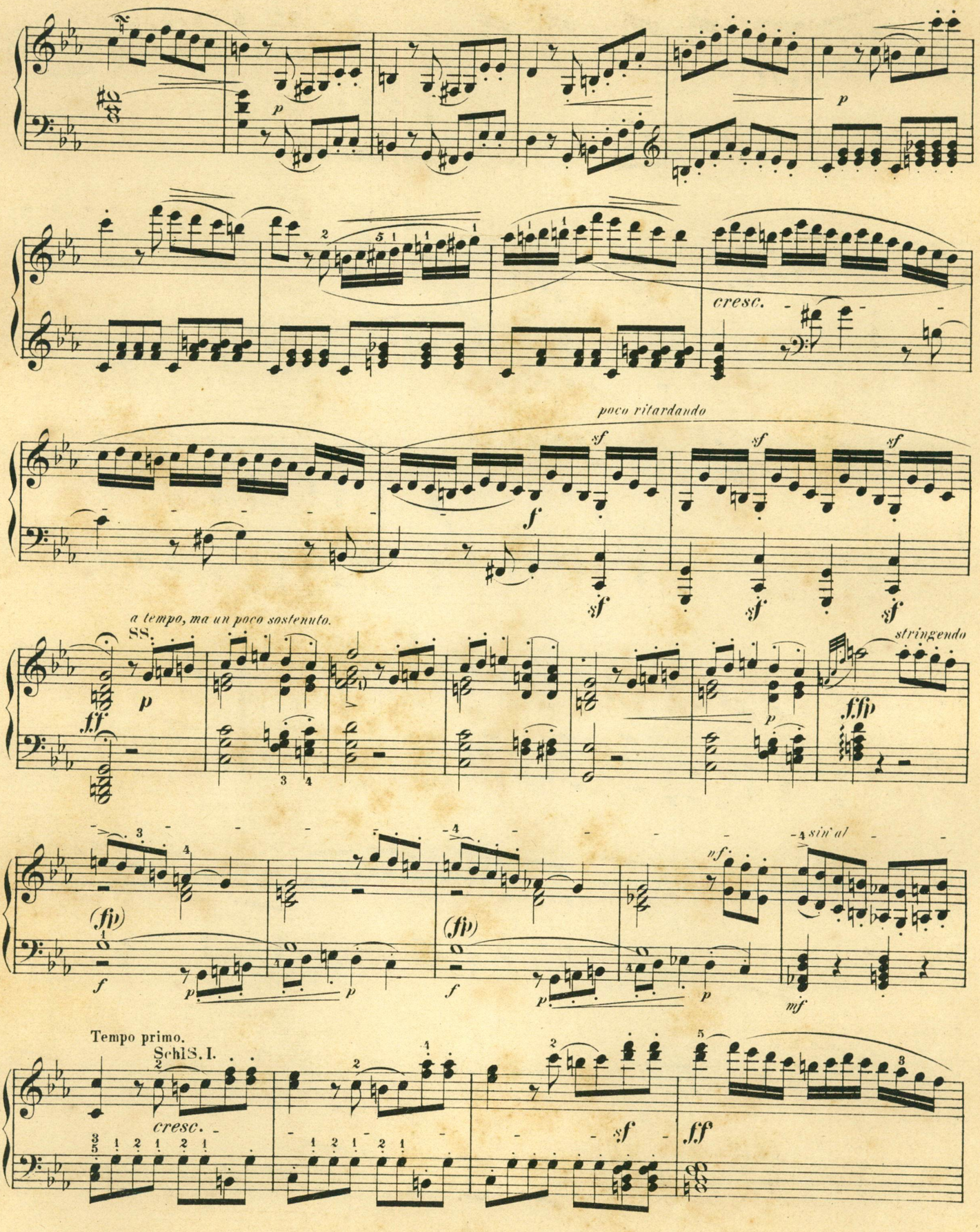


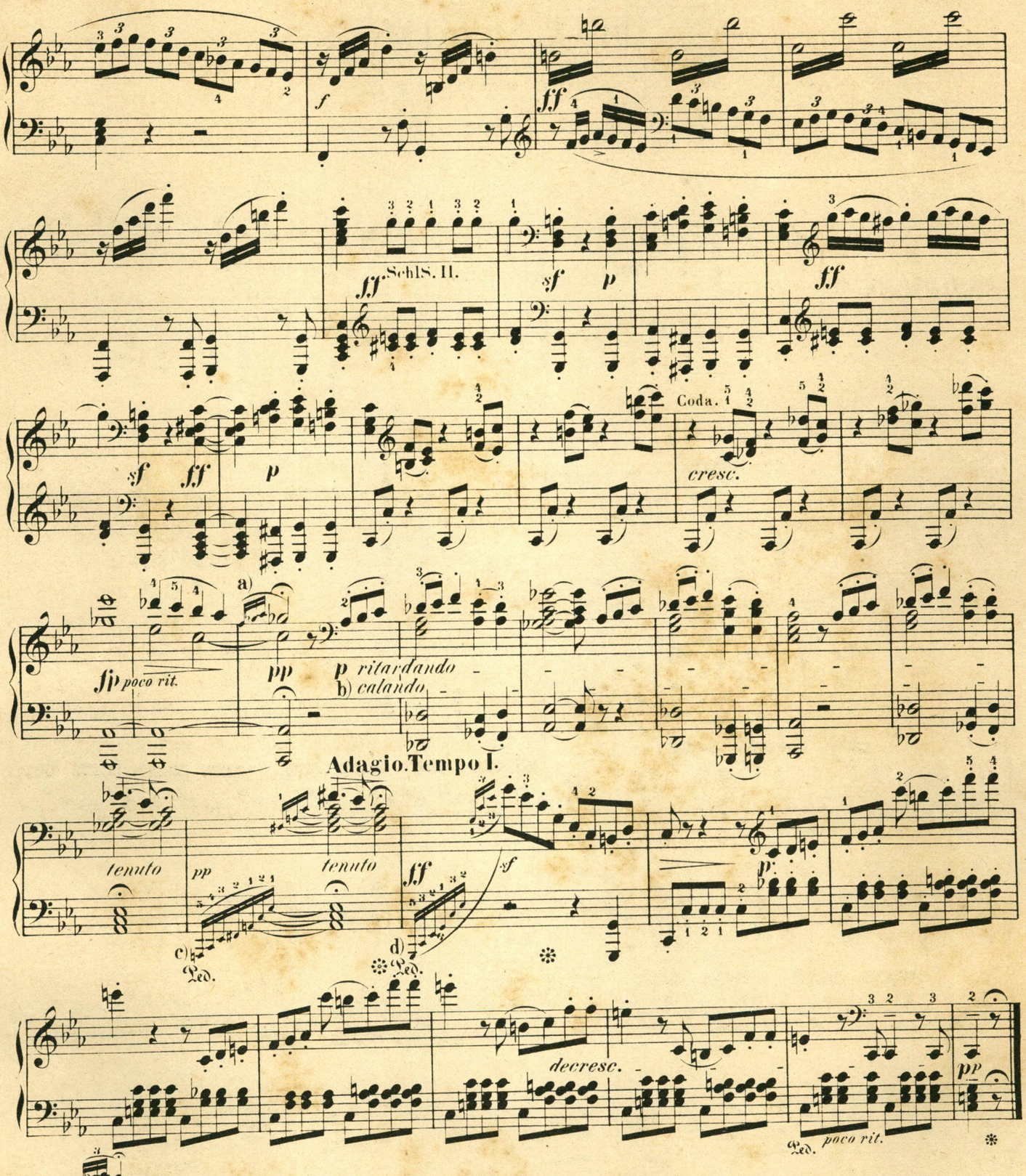
c) Die von Beethoven diesen Discantnoten beigesetzten Punkte bedeuten (wie dies auch sonst mitunter, namentlich bei älteren Componisten, der Fall ist) nicht sowohl *staccato* als vielmehr *sforzando*.

d)  Die rechte Hand muss zugleich mit der linken beginnen und zugleich mit ihr auf dem höchsten Tone eintreffen.



a) Nicht retardiren. b) Sehr lange zu halten.


cresc.
poco ritardando
a tempo, ma un poco sostenuto.
SS.
stringendo
sin' al
Tempo primo.
Schl S. I.
cresc.



a)

b) Sowohl das *calando* (was hier rein in seiner eigentlichen Bedeutung gleich *decrescendo* steht,) als namentlich das *ritardando* muss hier sehr behutsam begonnen werden, so dass Beides ganz allmählig einen immer höhern Grad erreicht bis zu dem mit *pp* und *Adagio* bezeichneten Takte.

c) Diese Vorschlagsnoten sind mässig schnell zu spielen, ohne dem nachfolgenden punktirten Viertel etwas von seiner Dauer zu nehmen, welche noch länger sein muss, als bei dem früheren *ges*.

d) Auch diese Vorschlagsnoten sind als Auftakt zu nehmen, so dass das Achtel *g* seinen vollen Werth behält.

2 Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, ZwS. Zwischensatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, RG. Rückgang.

DREI SONATEN

von

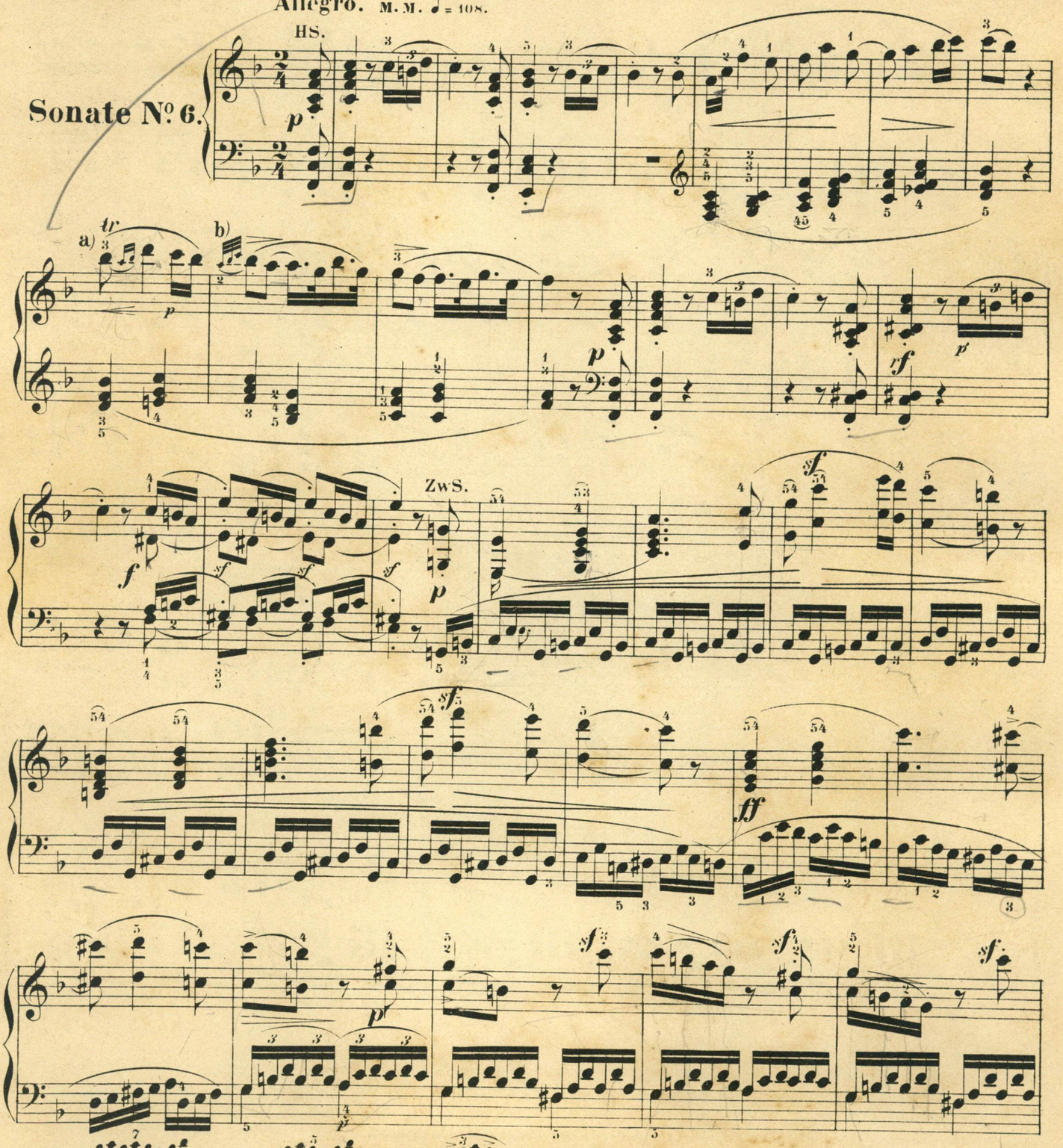
L. van BEETHOVEN.

Der Gräfin von Browne gewidmet.

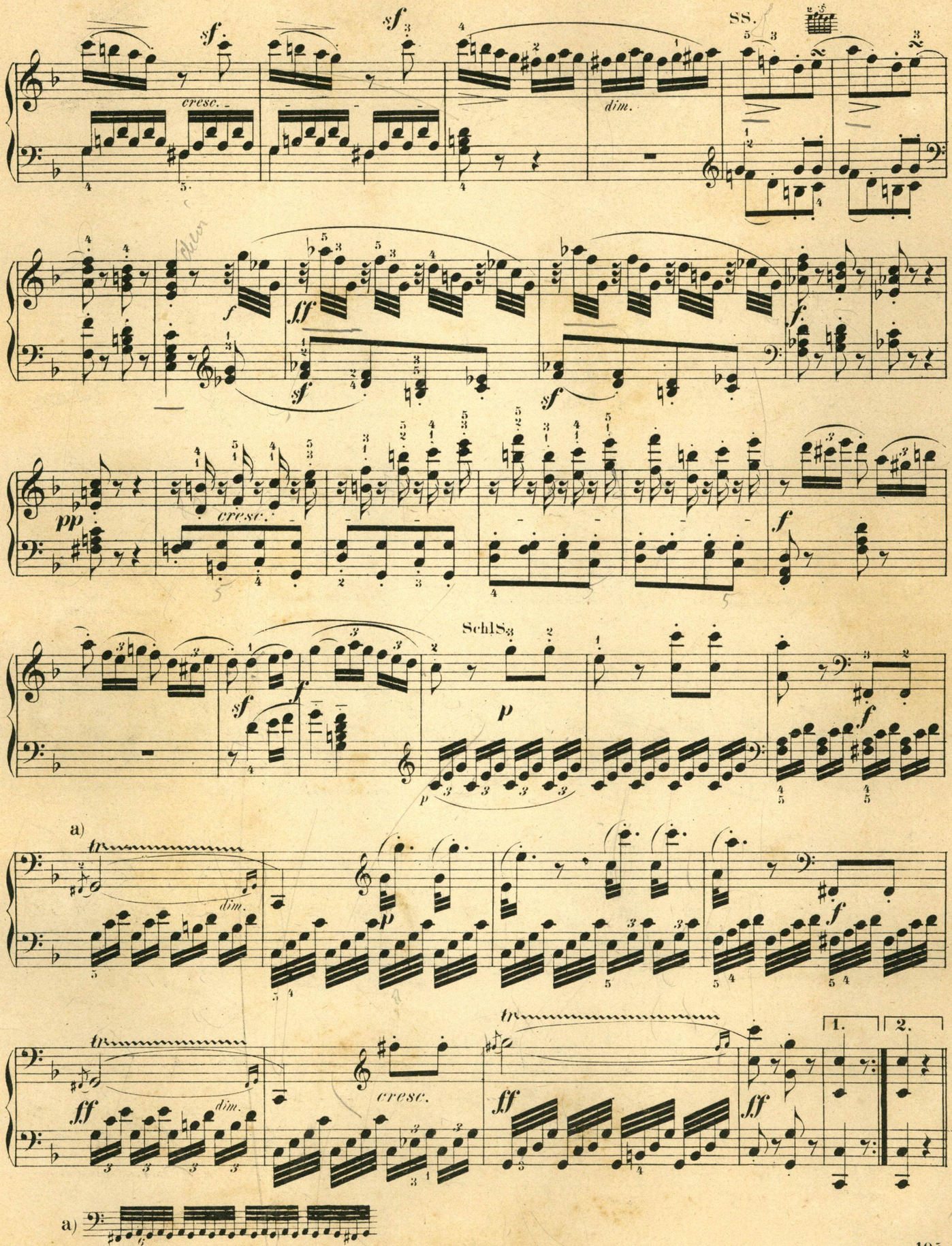
Op. 10. № 2.

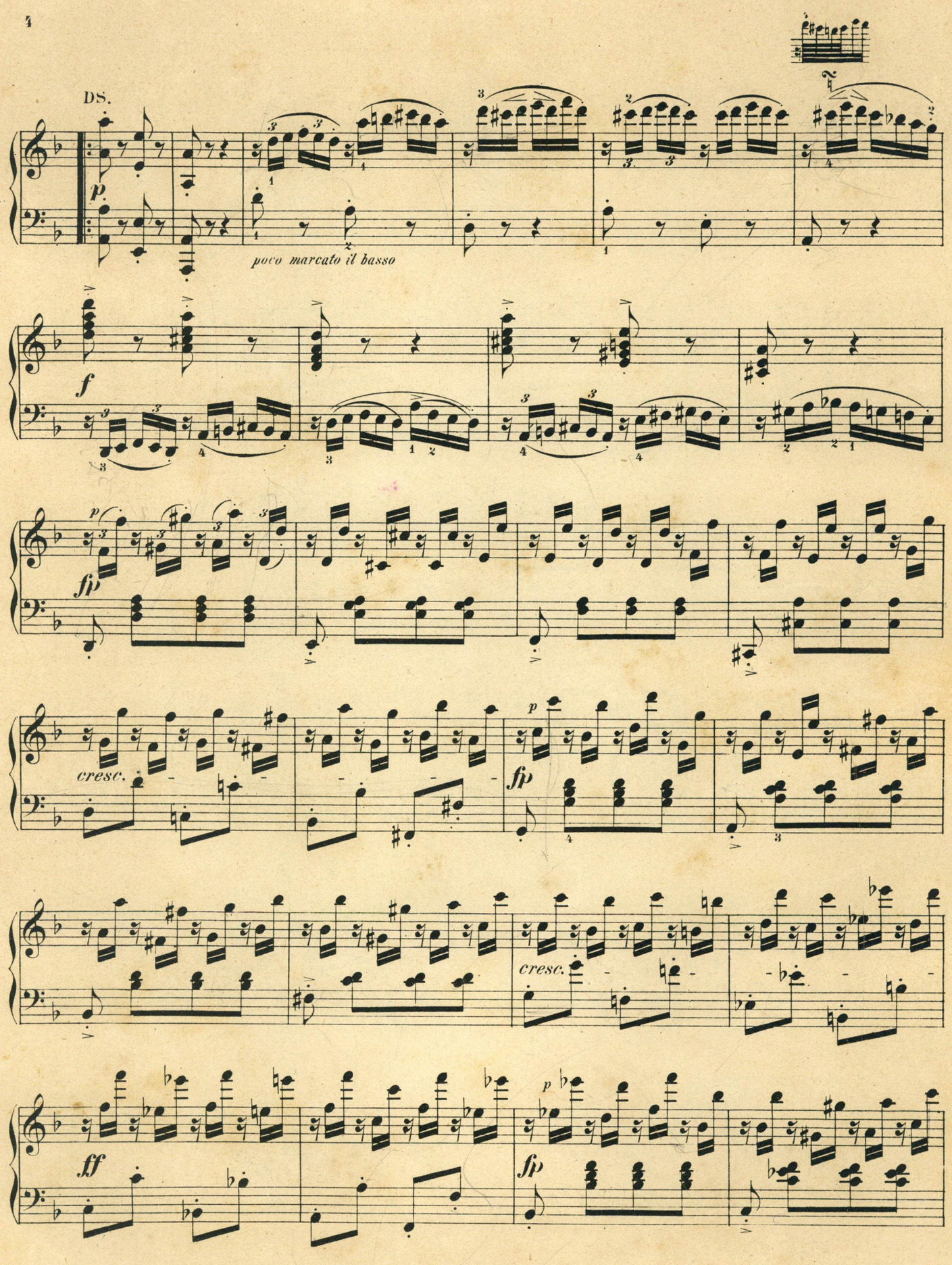
Sonate № 6.

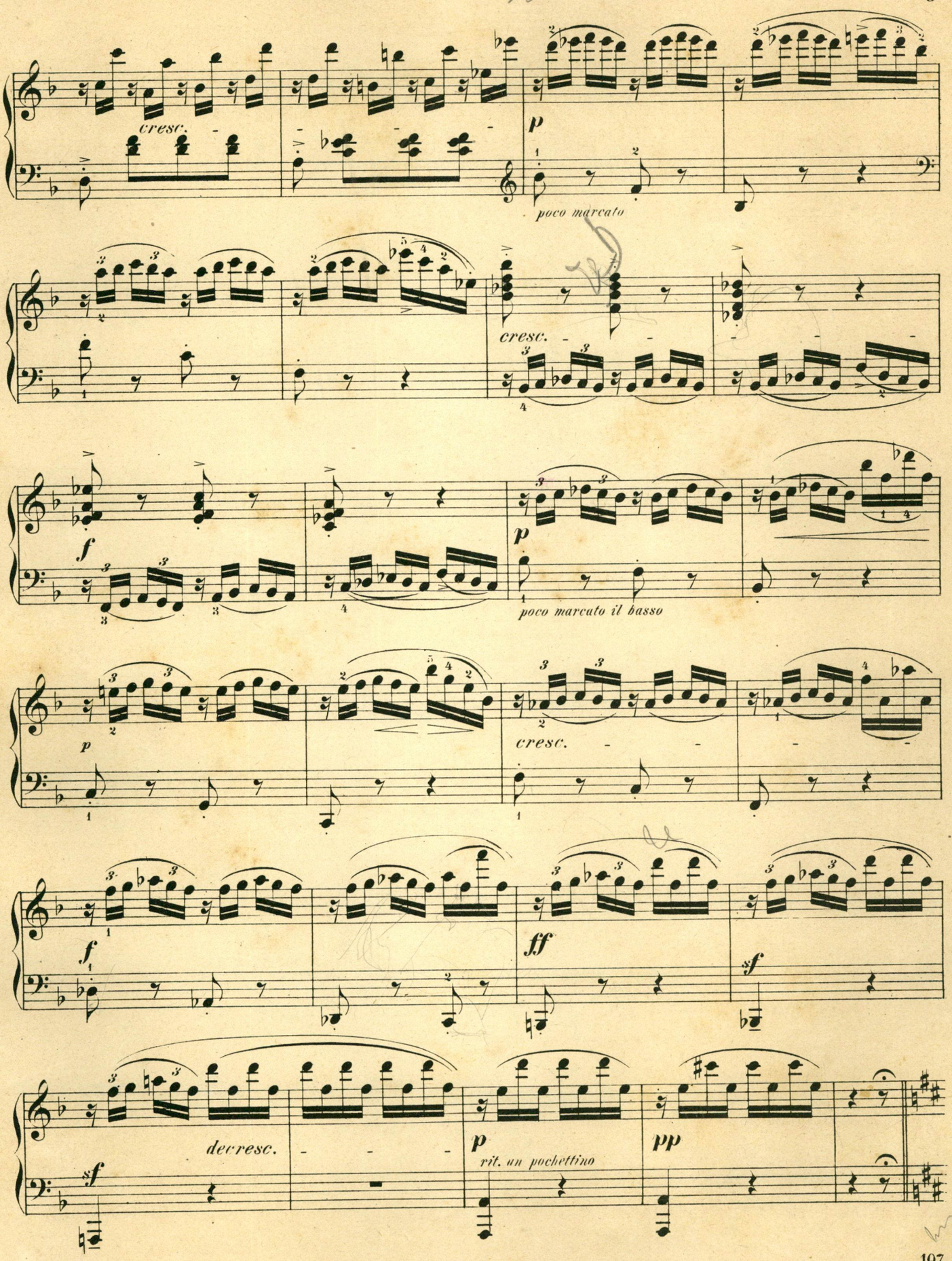
Allegro. M. M. ♩ = 108.

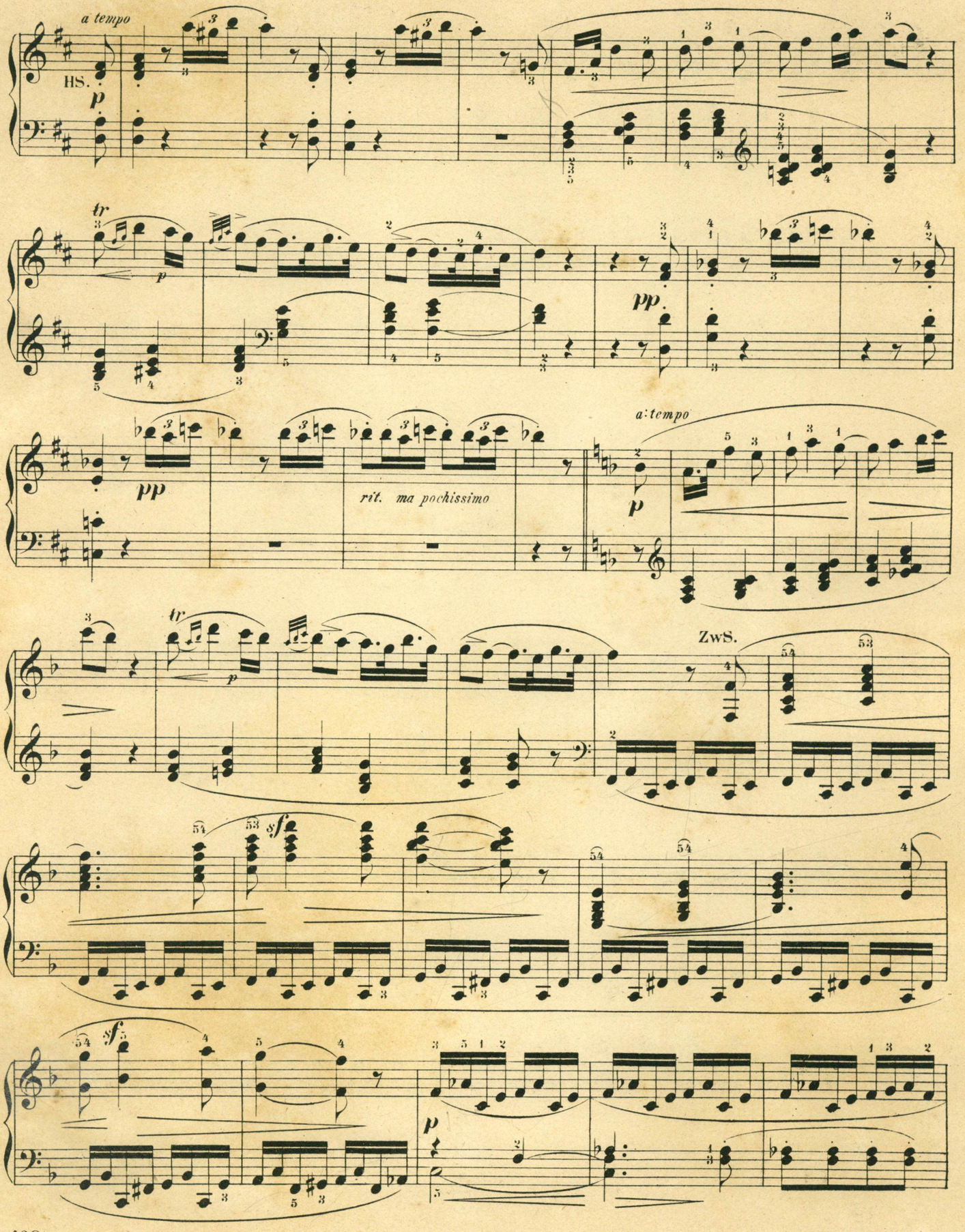


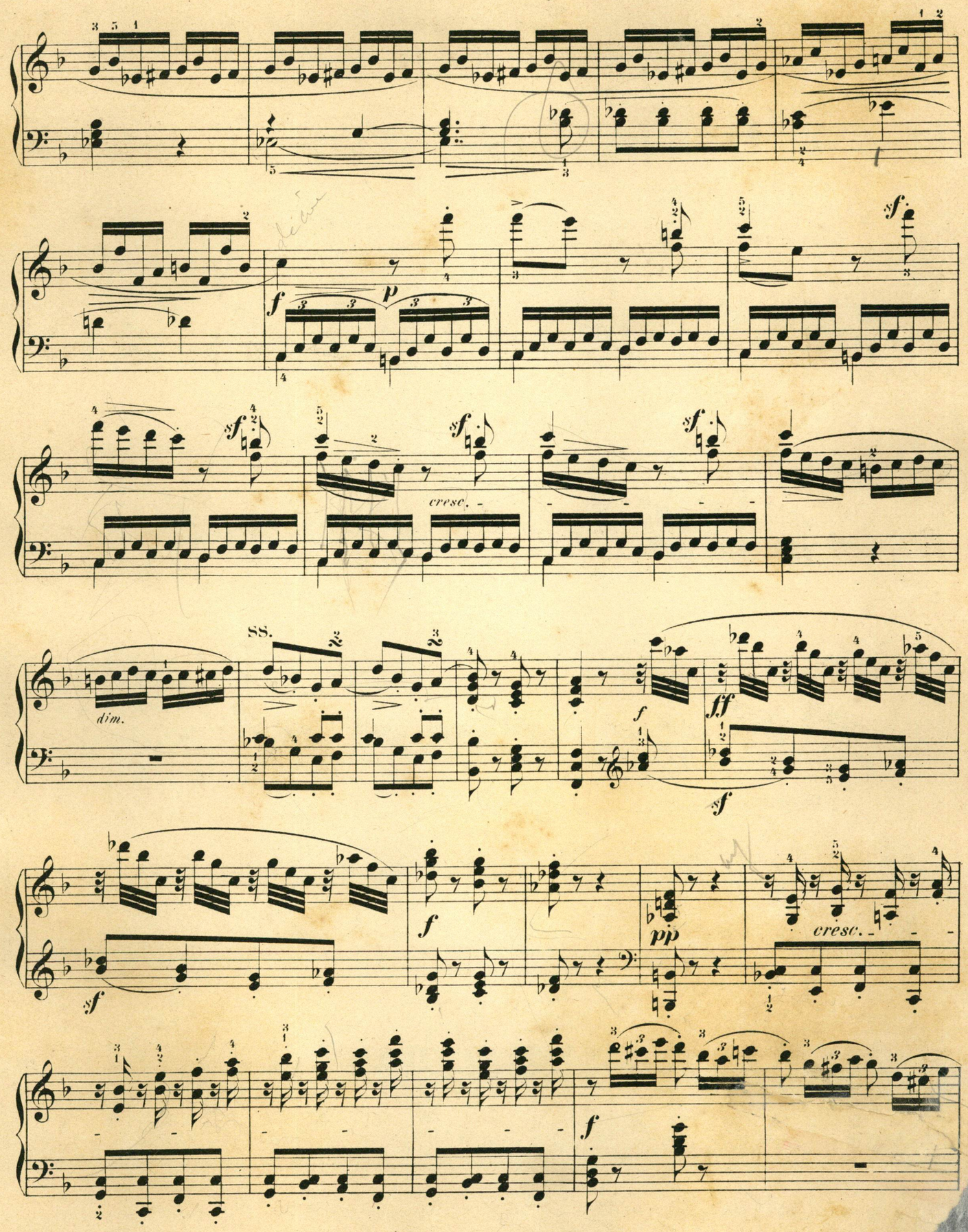
a) oder leichter: b)

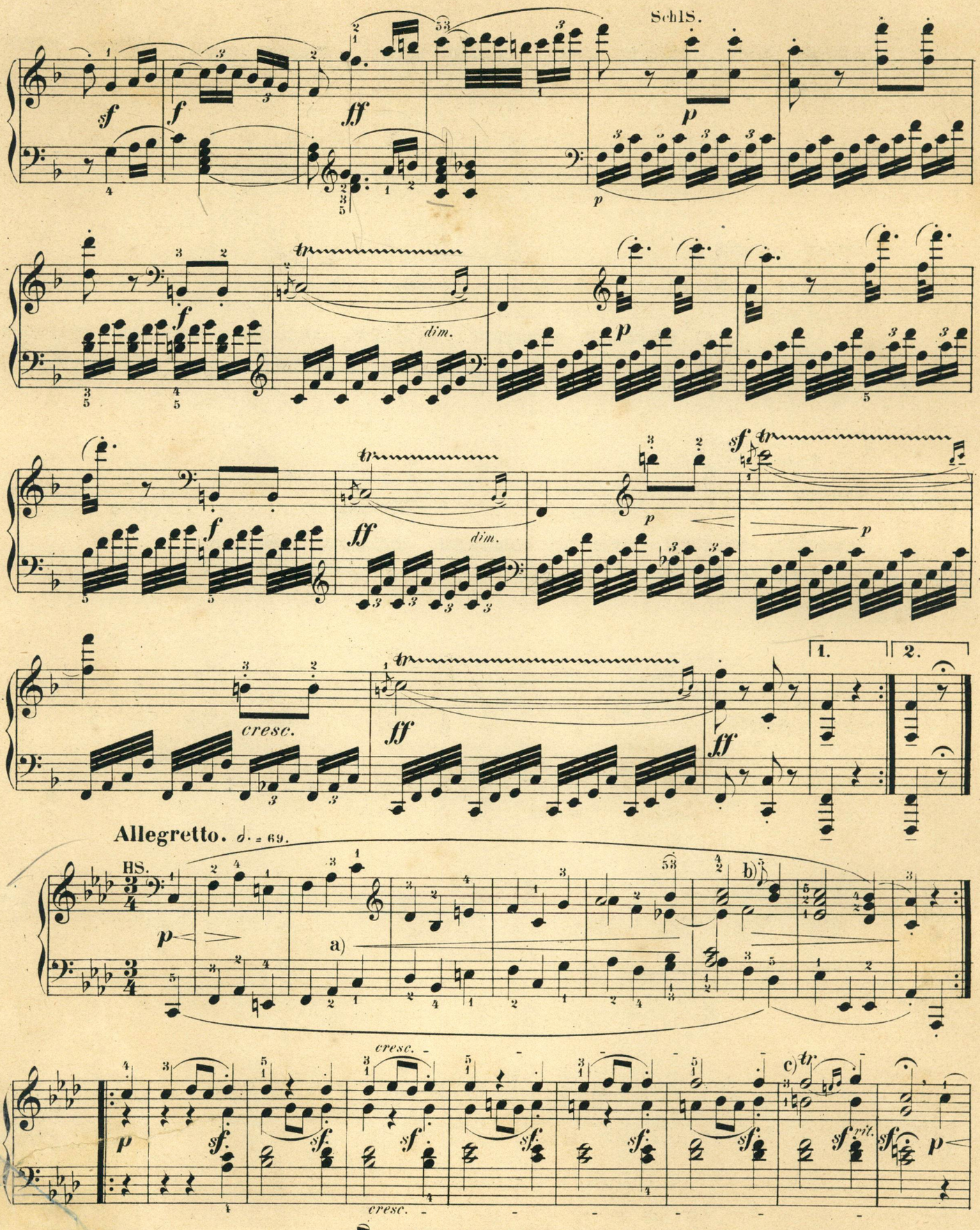

SS.
cresc.
dim.
Schl S.
a)
tr
1.
2.


DS.
p
poco marcato il basso
f
fp
cresc.
p
fp
cresc.
ff
p
fp

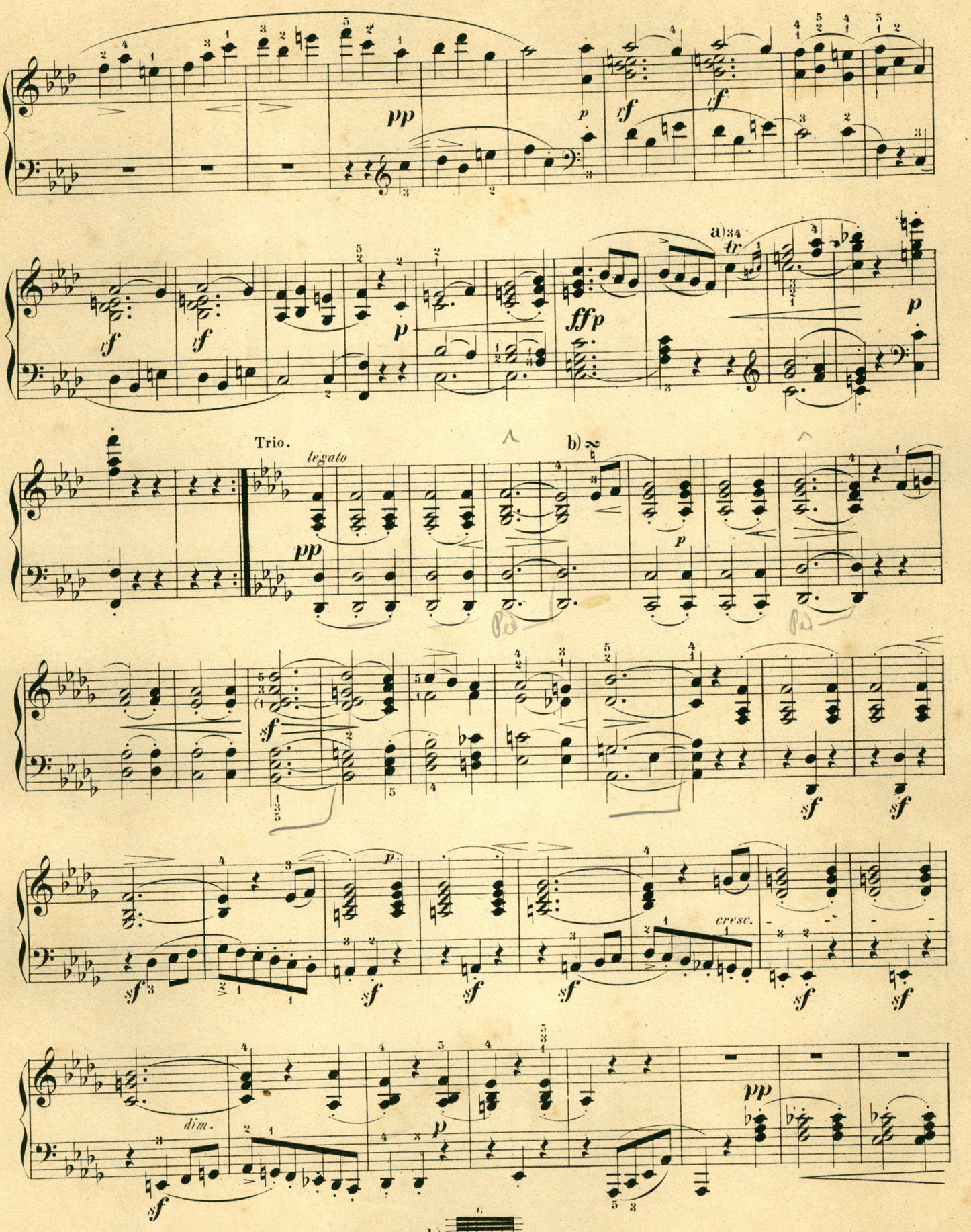

cresc.
p
poco marcato
cresc.
f
p
poco marcato il basso
p
cresc.
f
ff
sf
decresc.
sf
p
rit. un pochettino
pp


a tempo
HS.
p
tr
p
pp
pp
rit. ma pochissimo
a tempo
p
tr
p
ZwS.
sf
sf
p

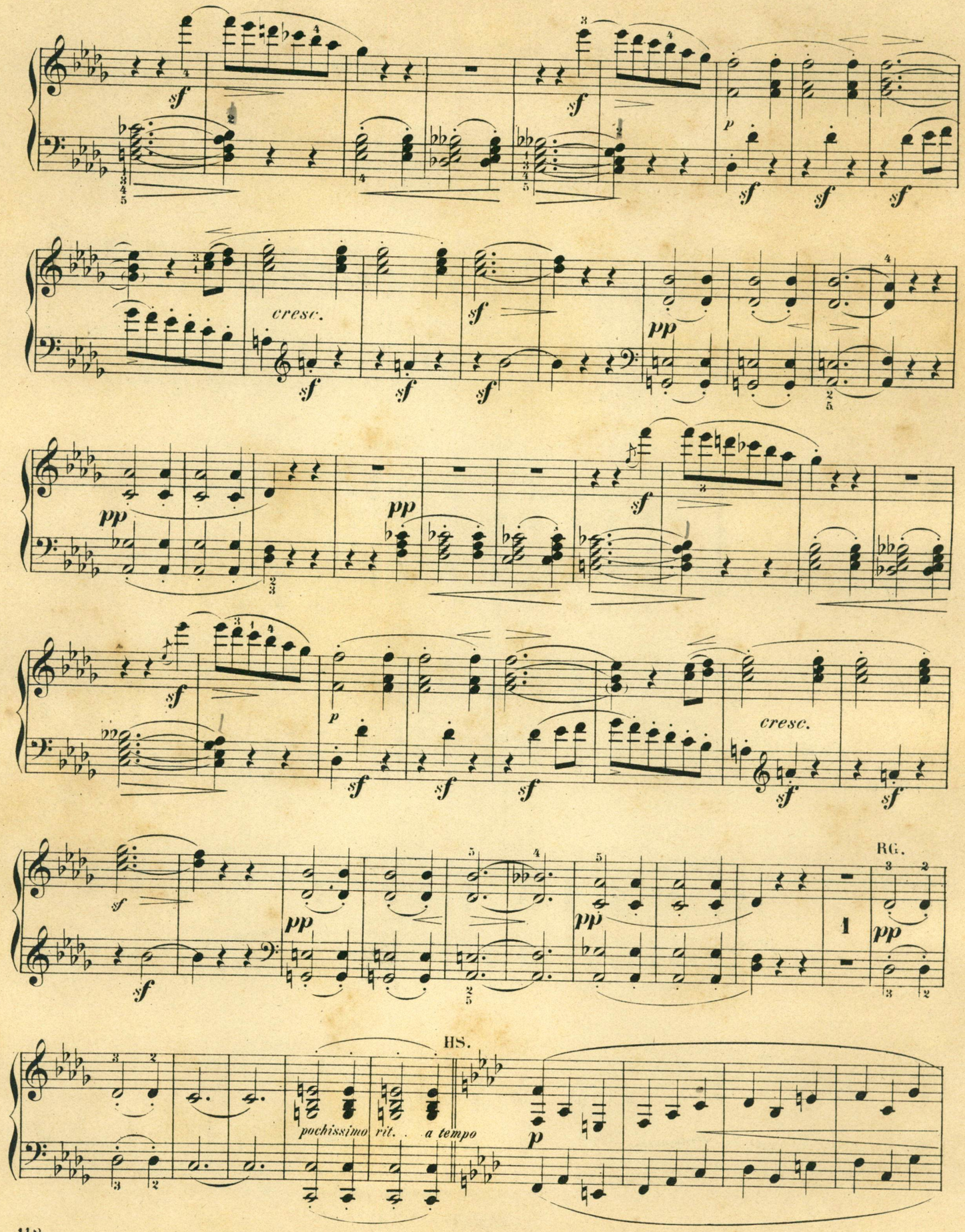

dim.
88.
cresc.
cresc.

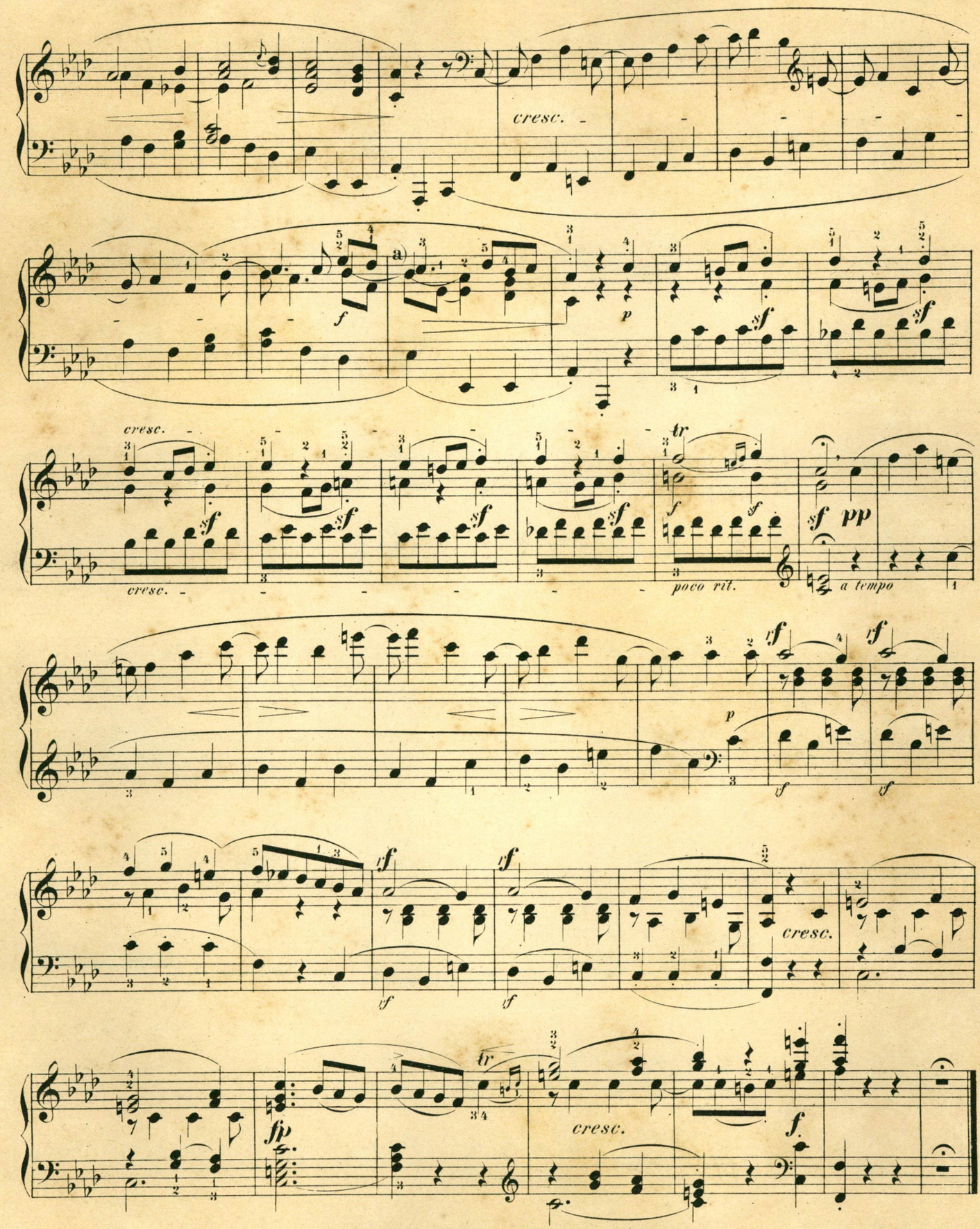


a) Nur ein leises *crescendo!* b) c) Den Triller mit der Hauptnote beginnen.

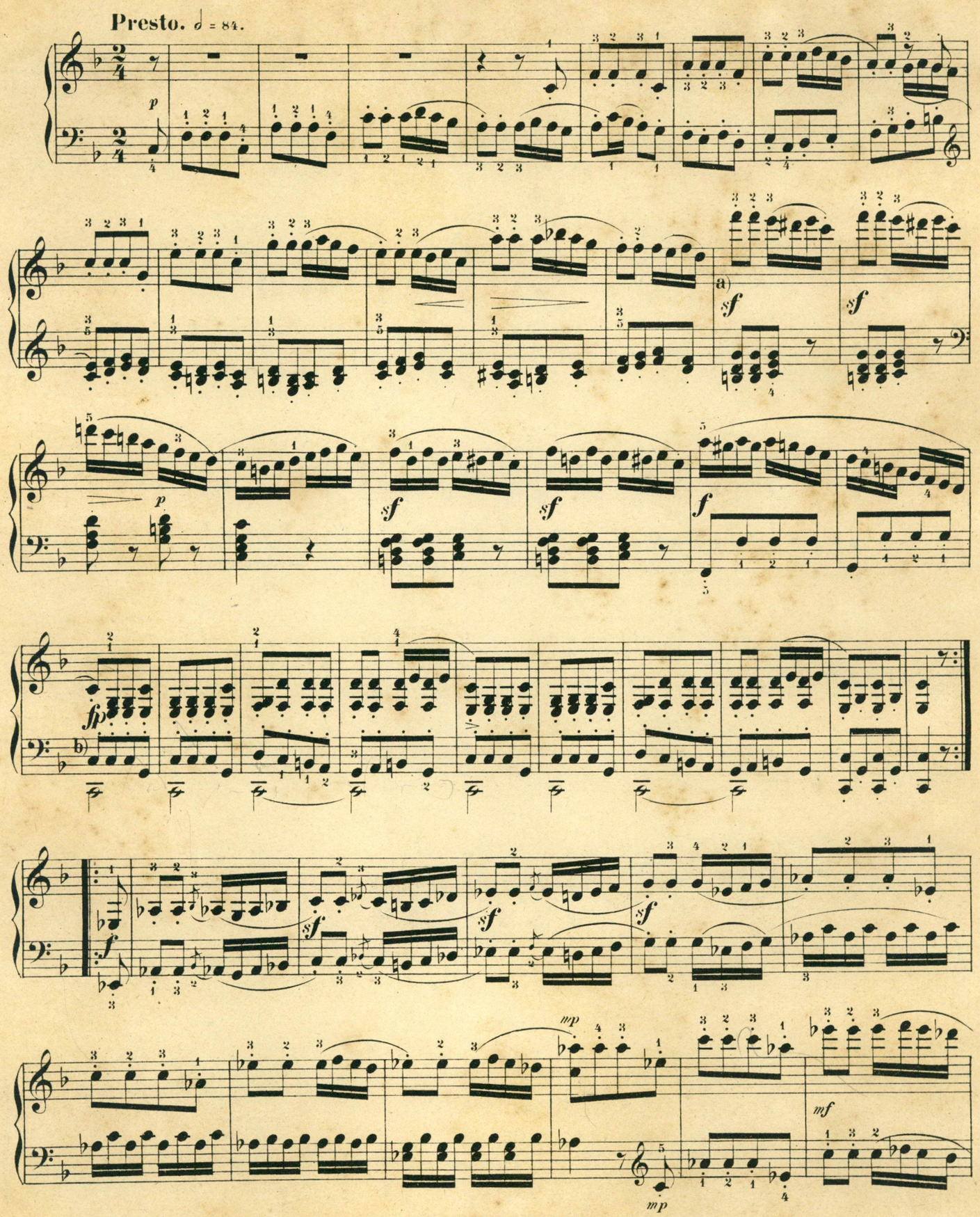


a) Den Triller mit der Hauptnote beginnen. b) 32


cresc.
RG.
HS.
pochissimo rit. a tempo

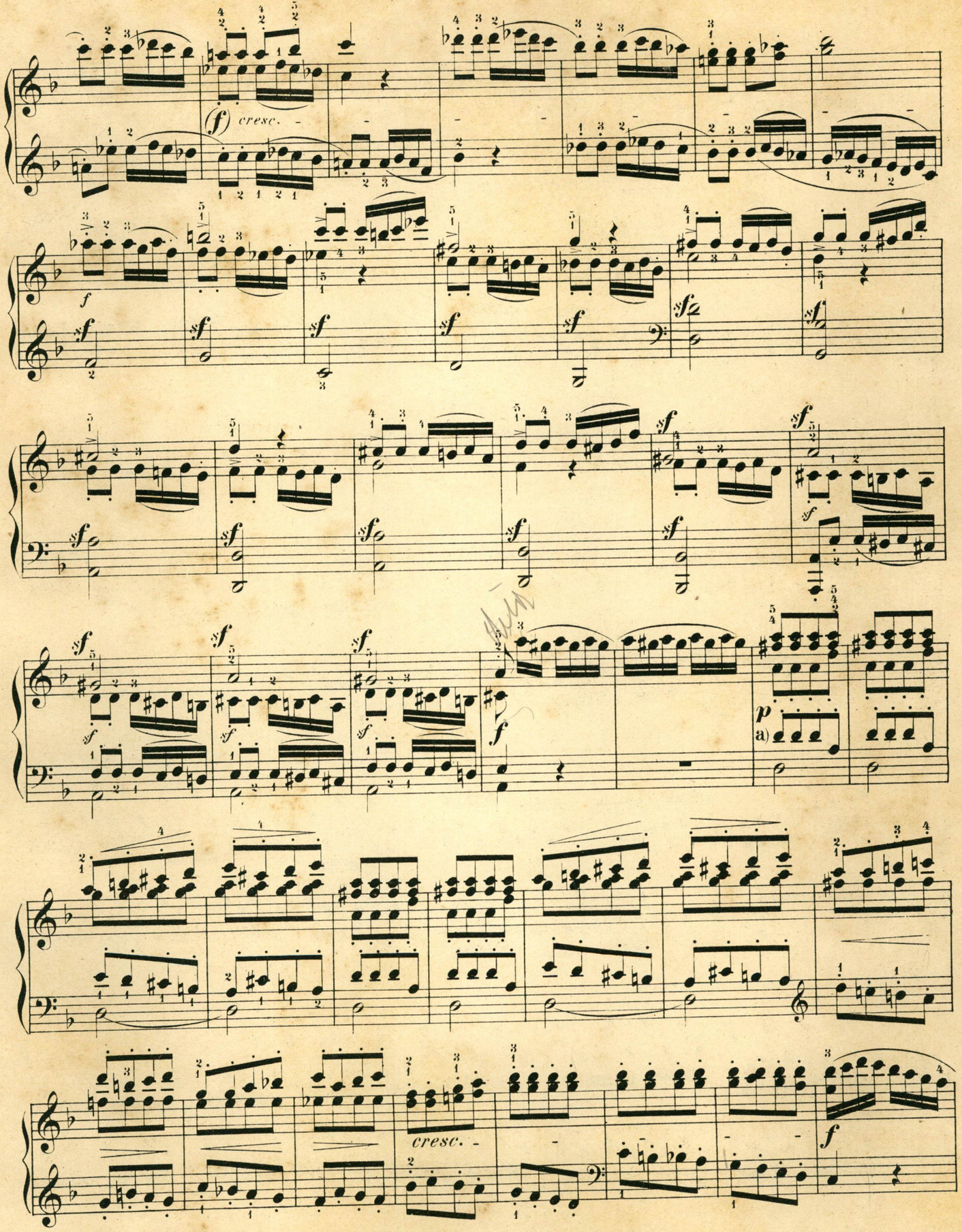


a) Man versäume nicht, das b möglichst zu halten und gebunden in's as überzuführen, ohne es am Anfang des Takts neu anzuschlagen.

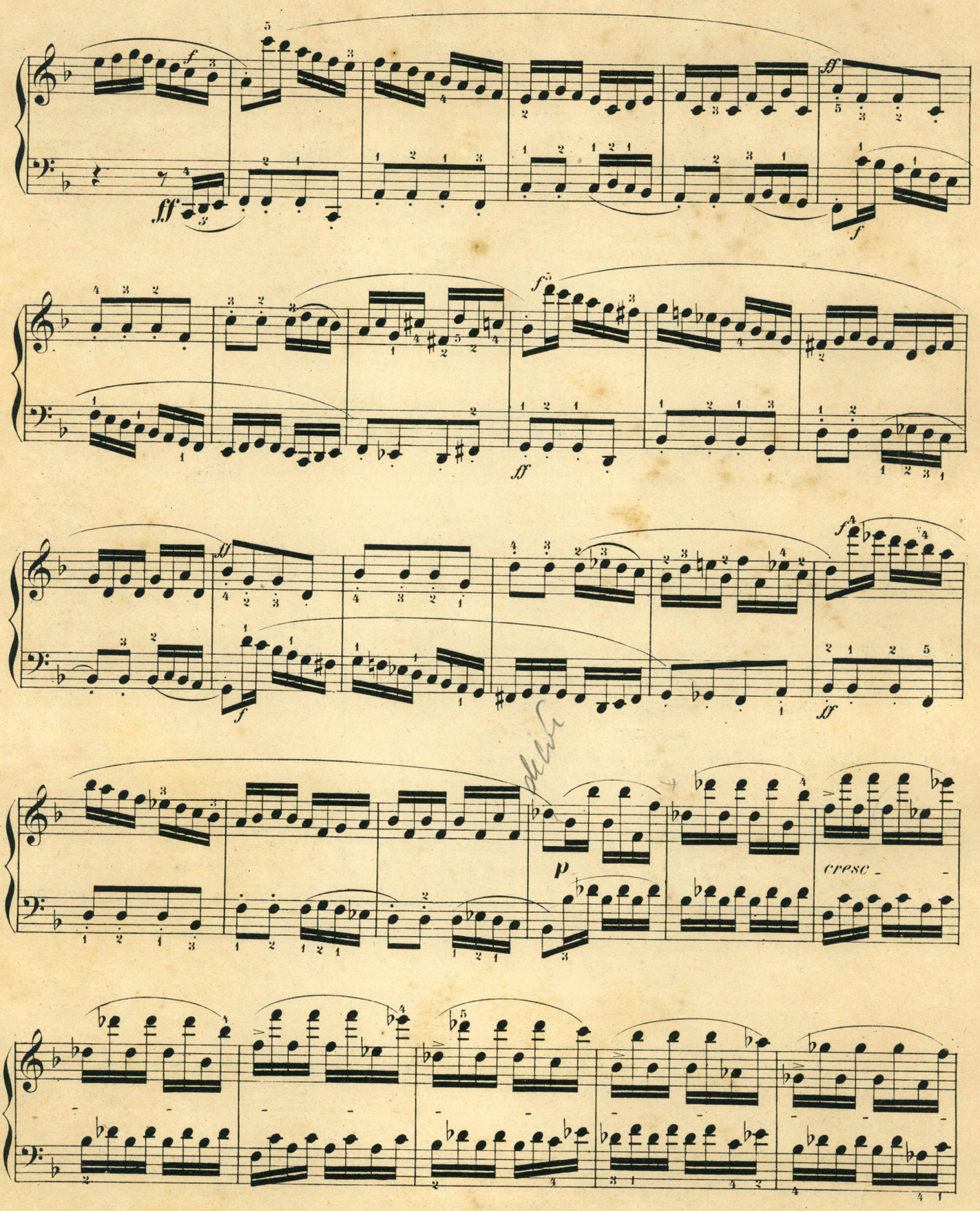


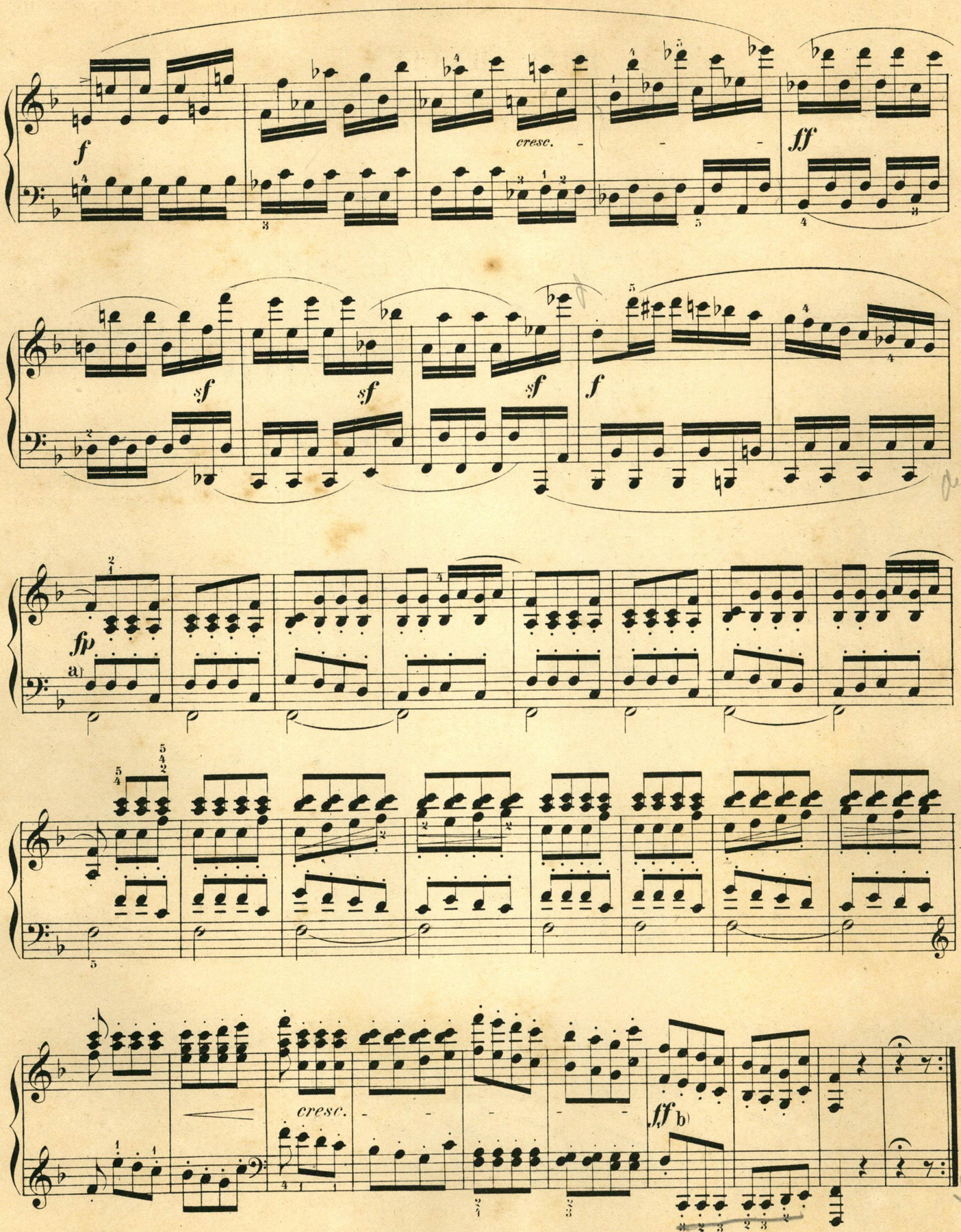
a) Man trage hier die *sf* nicht zu stark auf und lasse gleich nachher wieder *piano* eintreten.

b) In diesen acht Takten muss der Tenor, welcher das Motiv hat, etwas hervortreten, jedoch ja nicht derb.



a) Wie Seite 114, b).


cresc



a) Wie früher.

b) Bis zum Ende ohne Retardiren.

Abkürzungen: HS. bedeutet: Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, RG. Rückgang. ÜG. Uebergang. DS. Durchführungssatz.

DREI SONATEN

von

L. van BEETHOVEN.

Der Gräfin von Browne gewidmet.

Op. 10. Nº 3.

Sonate Nº 7.

Presto. M. M. ♩ = 132.

HS.

p

a)

sf *p*

f

sf

p

cresc.

b)

b) c) *poco sostenuto* ♩ = 120.

SS. *mp*

ff *ff*

ff *p*

poco rit.

a tempo

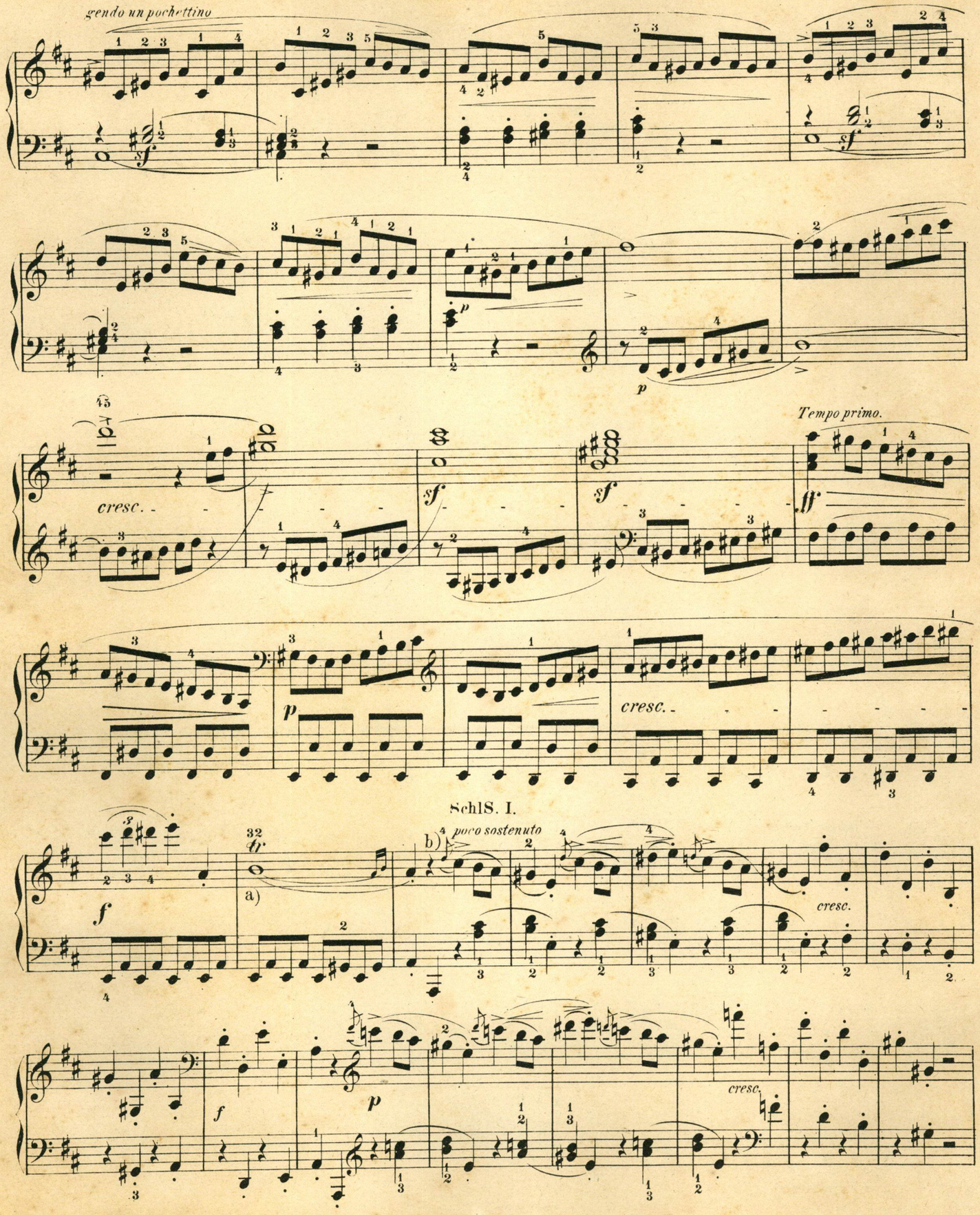
p

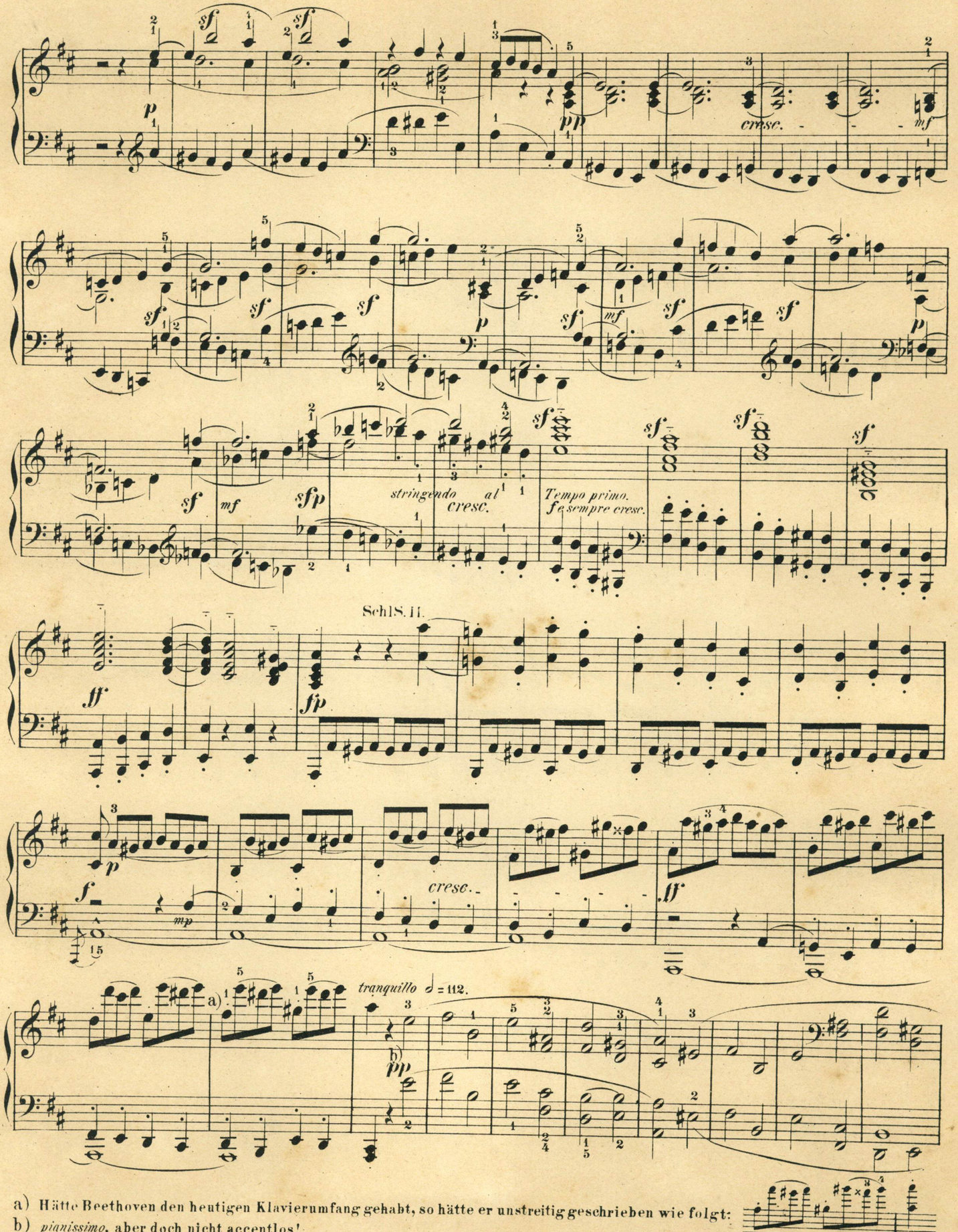
strin-

a) Mit dem Comma bezeichnen wir ein von Seiten des Spielers erforderliches Absetzen und frisches Einsetzen an Stellen, wo ein solches nicht durch den Componisten mit Pausen angedeutet ist.

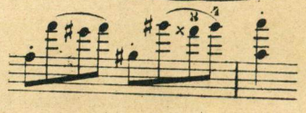
b) Die hier in kleinen Noten zugefügten Töne hätte Beethoven sicherlich selbst gesetzt, wenn er den heutigen Umfang der Claviere zur Verfügung gehabt hätte.

c) Die angedeuteten Temponüancirungen dürfen, wie aus den metronomischen Bestimmungen zu entnehmen ist, ja nicht zu stark aufgetragen werden, sondern nur so, dass sie dem Hörer kaum bemerkbar sind.


gendo un pochettino
cresc.
Tempo primo.
cresc.
SchlS. I.
poco sostenuto
cresc.
cresc.
a)
b)

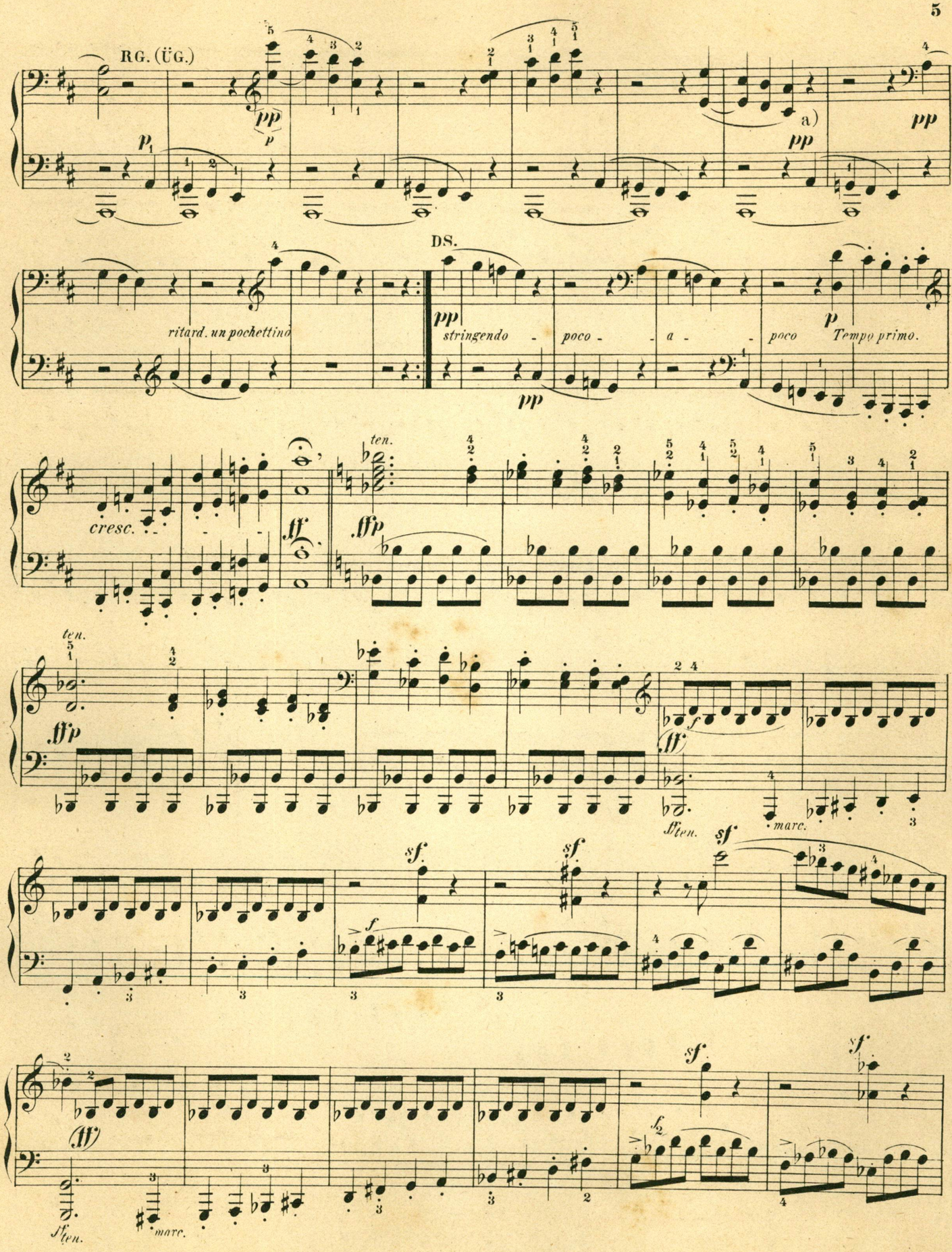


a) Hätte Beethoven den heutigen Klavierumfang gehabt, so hätte er unstreitig geschrieben wie folgt:

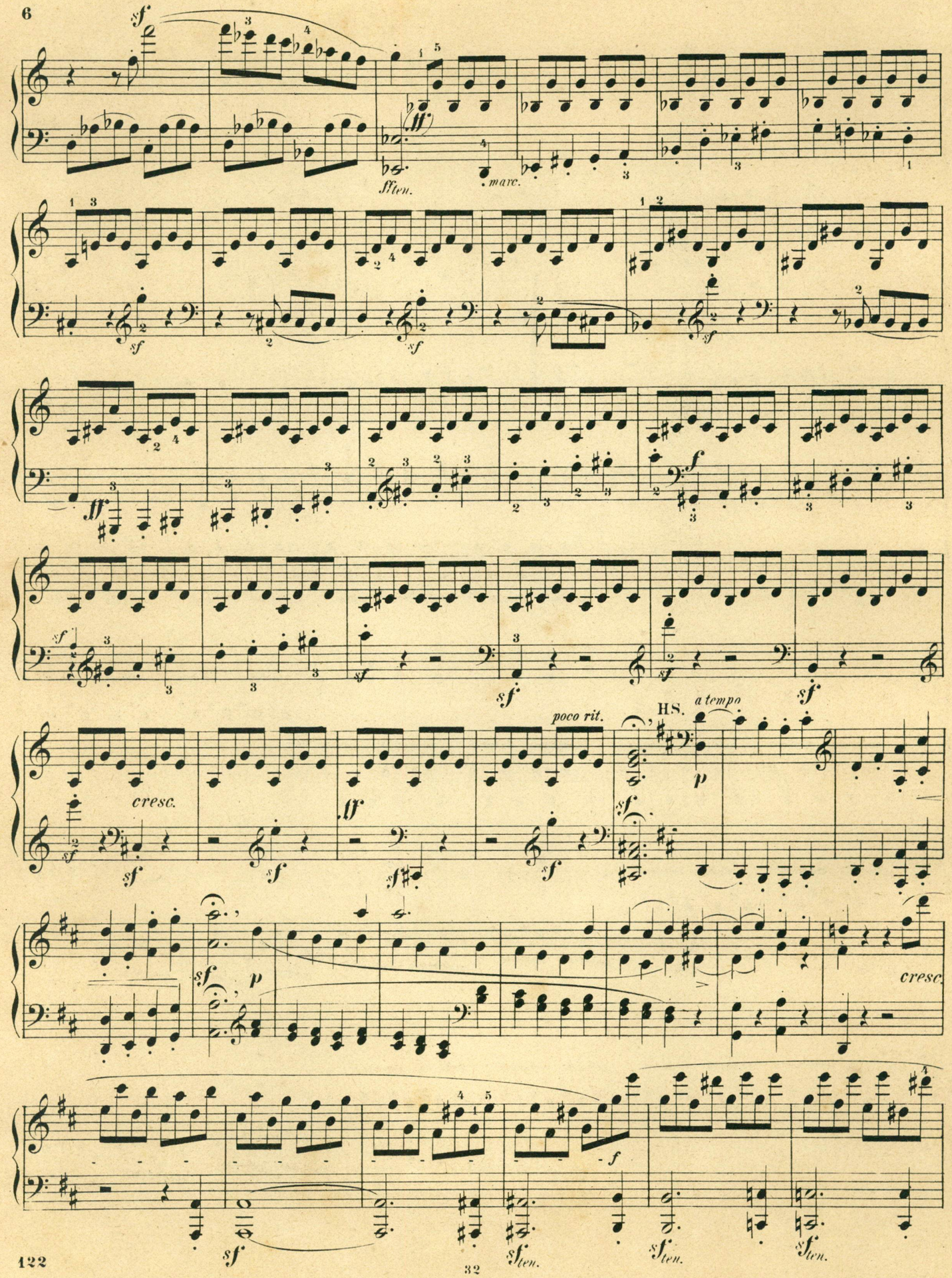


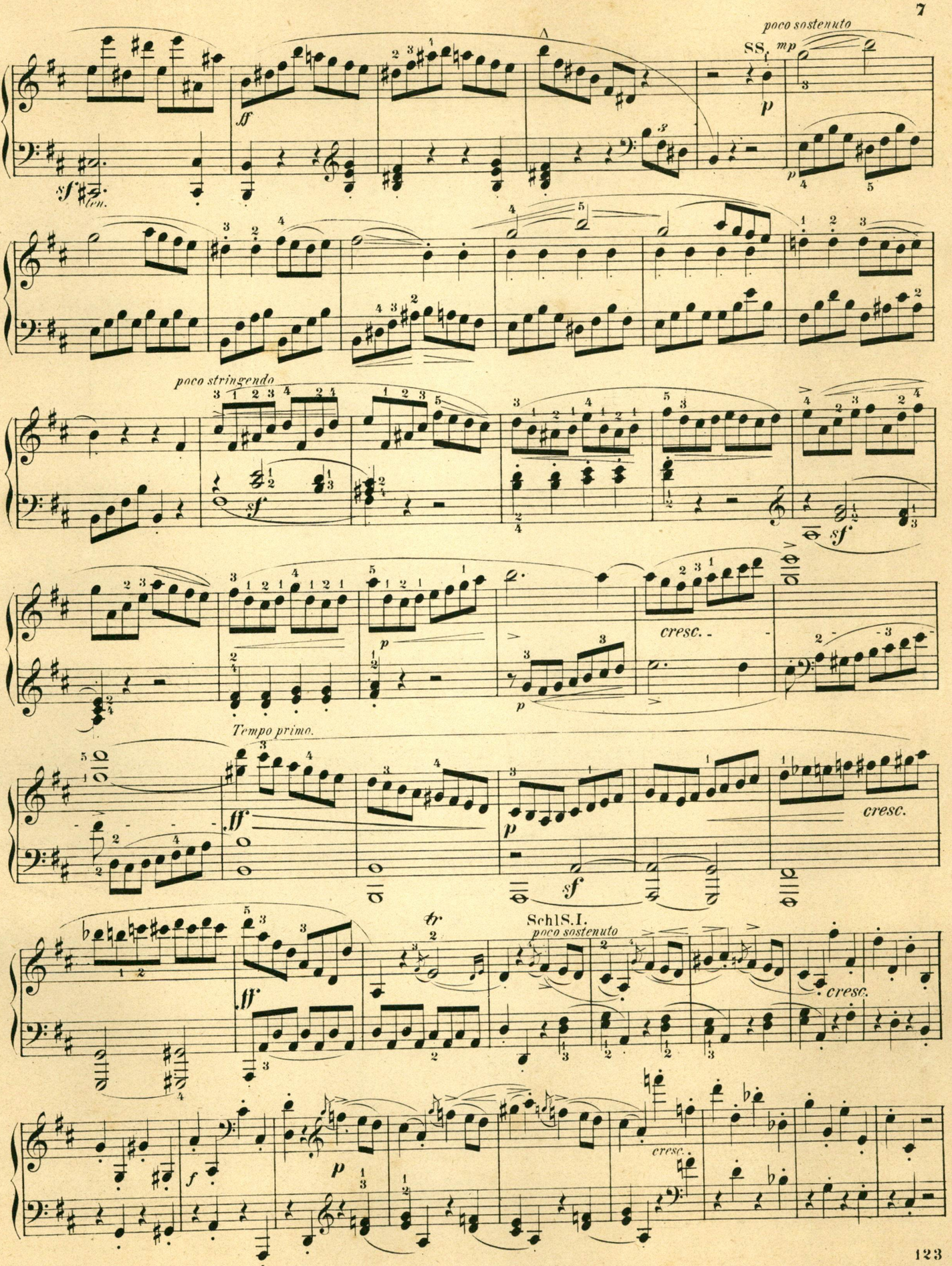
b) *pianissimo*, aber doch nicht accentlos!

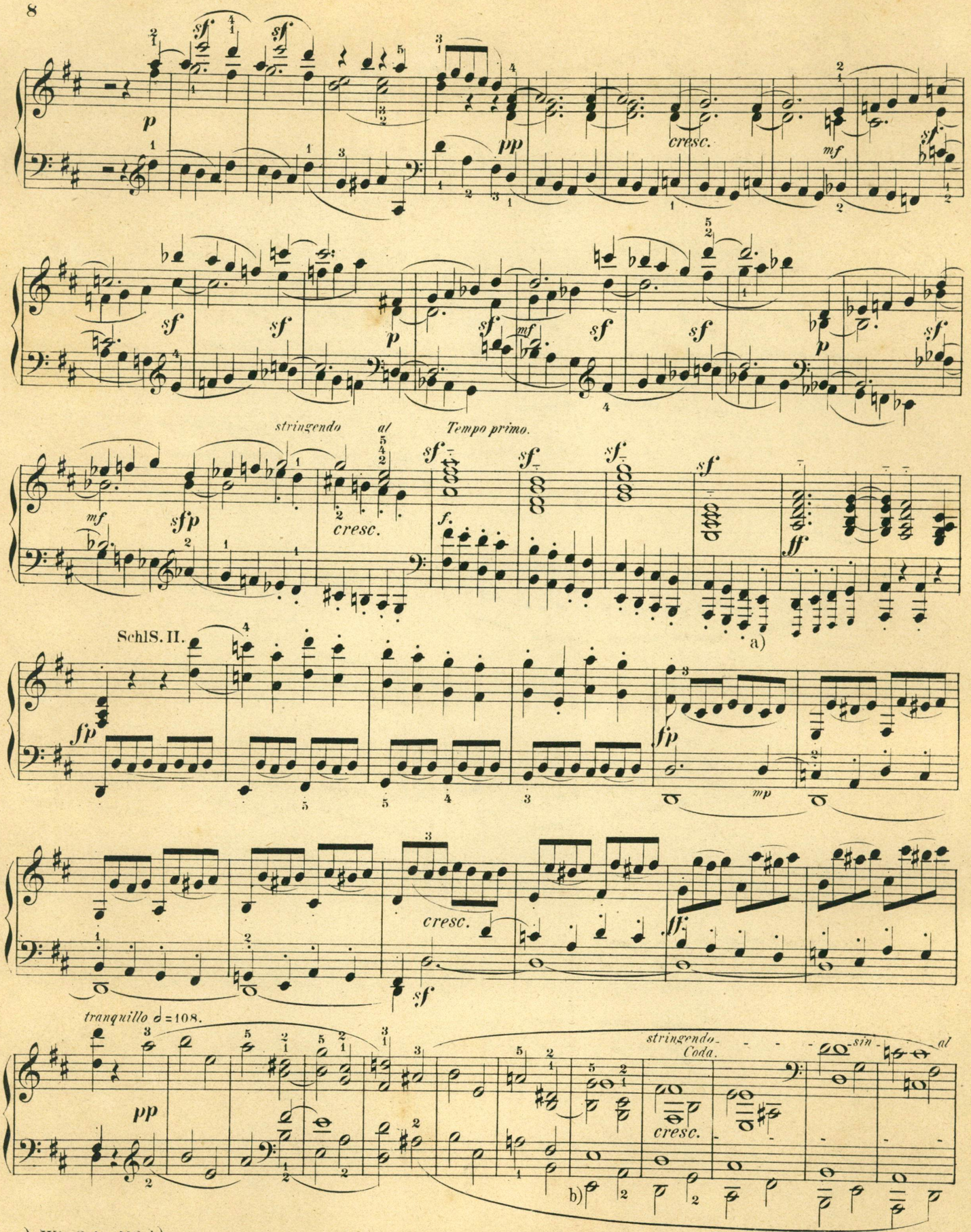
120



a) wie vorige Seite b).

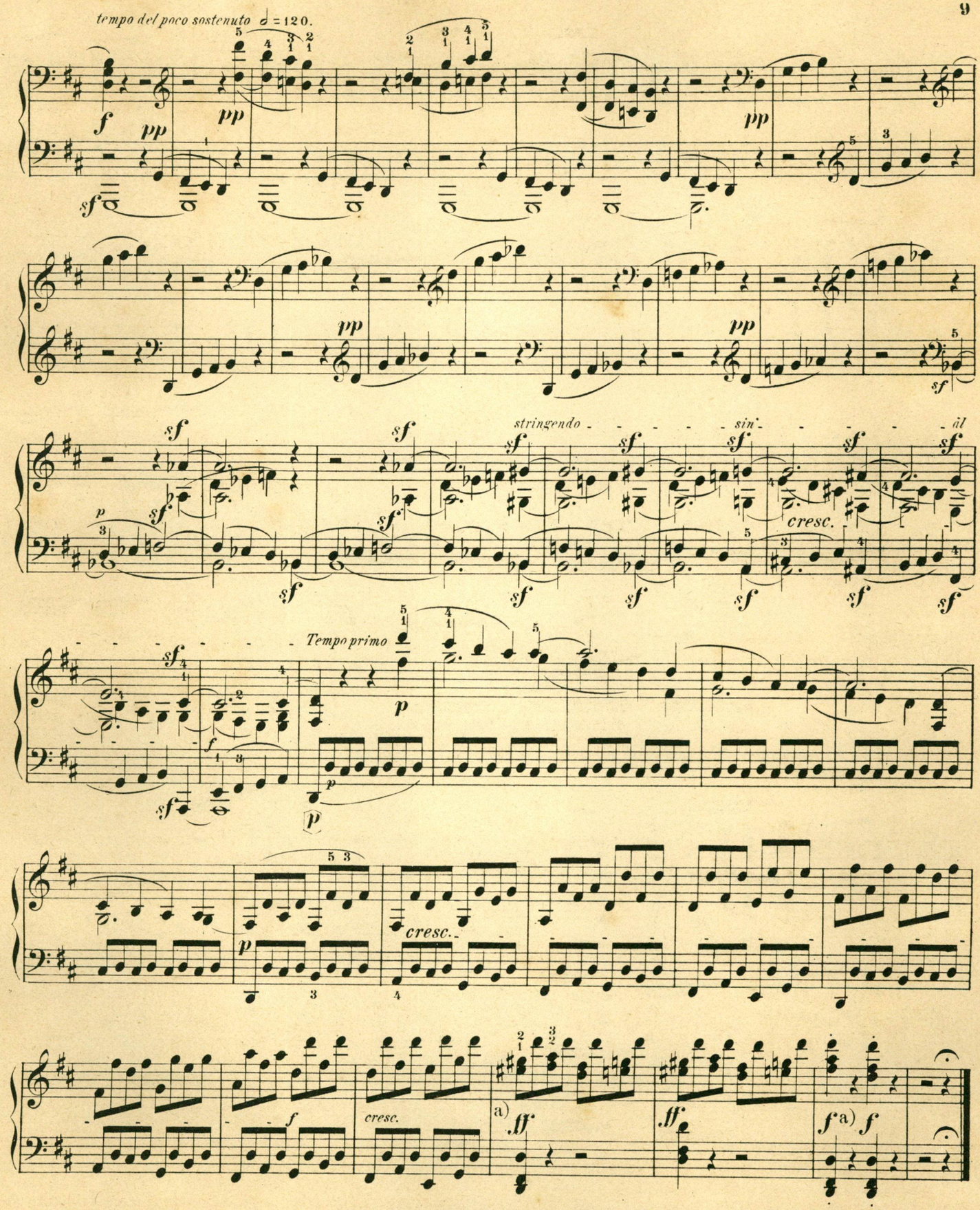

ff ten.
marc.
cresc.
poco rit.
H.S.
a tempo
cresc.
ten.
ten.
ten.


poco sostenuto
SS.
mp
p
ff
sf
len.
poco stringendo
sf
p
cresc.
Tempo primo.
ff
p
sf
cresc.
tr
Schl S.I.
poco sostenuto
ff
cresc.
f
p
cresc.

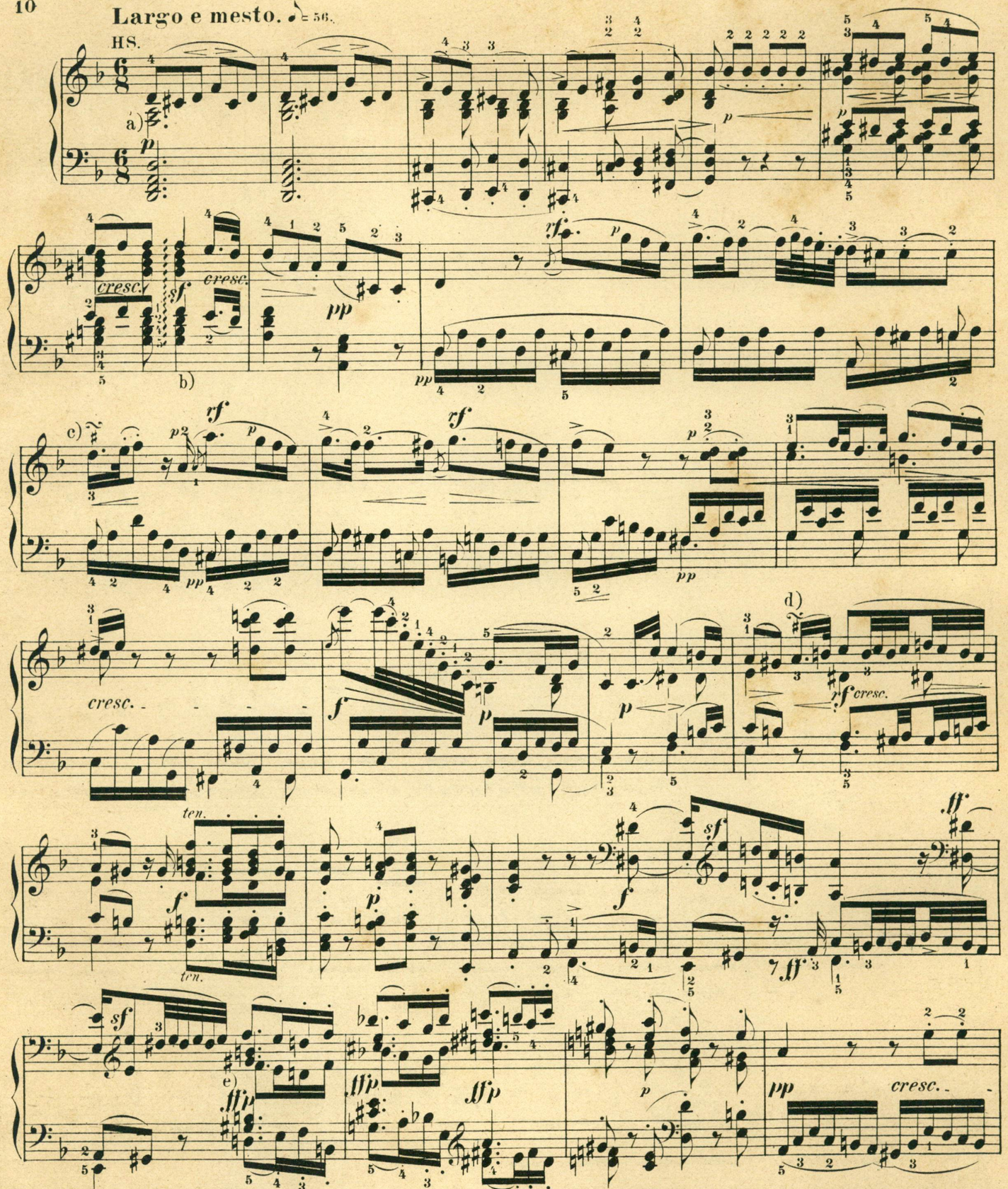


a) Wie Seite 118 b).

b) Man halte ja nicht etwa auch in der linken Hand die unteren Anfangsnoten als Ganze: *e* muss hier deutlich in's *a* übergehen, *d* in's *g* u.s.w.

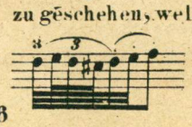


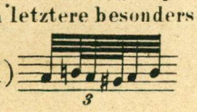
a) Die beiden *ff* beziehen sich hauptsächlich auf die erste Note, während das Uebrige einfach *forte* zu nehmen ist; die nachfolgenden *f* aber sollen nicht heissen, dass die Schlussakkorde weniger stark zu spielen seien, als jene *ff*, sondern bedeuten eine jedesmal erneute Kraft des Anschlags, welche genauer ebenfalls mit *ff* auszudrücken gewesen wäre.



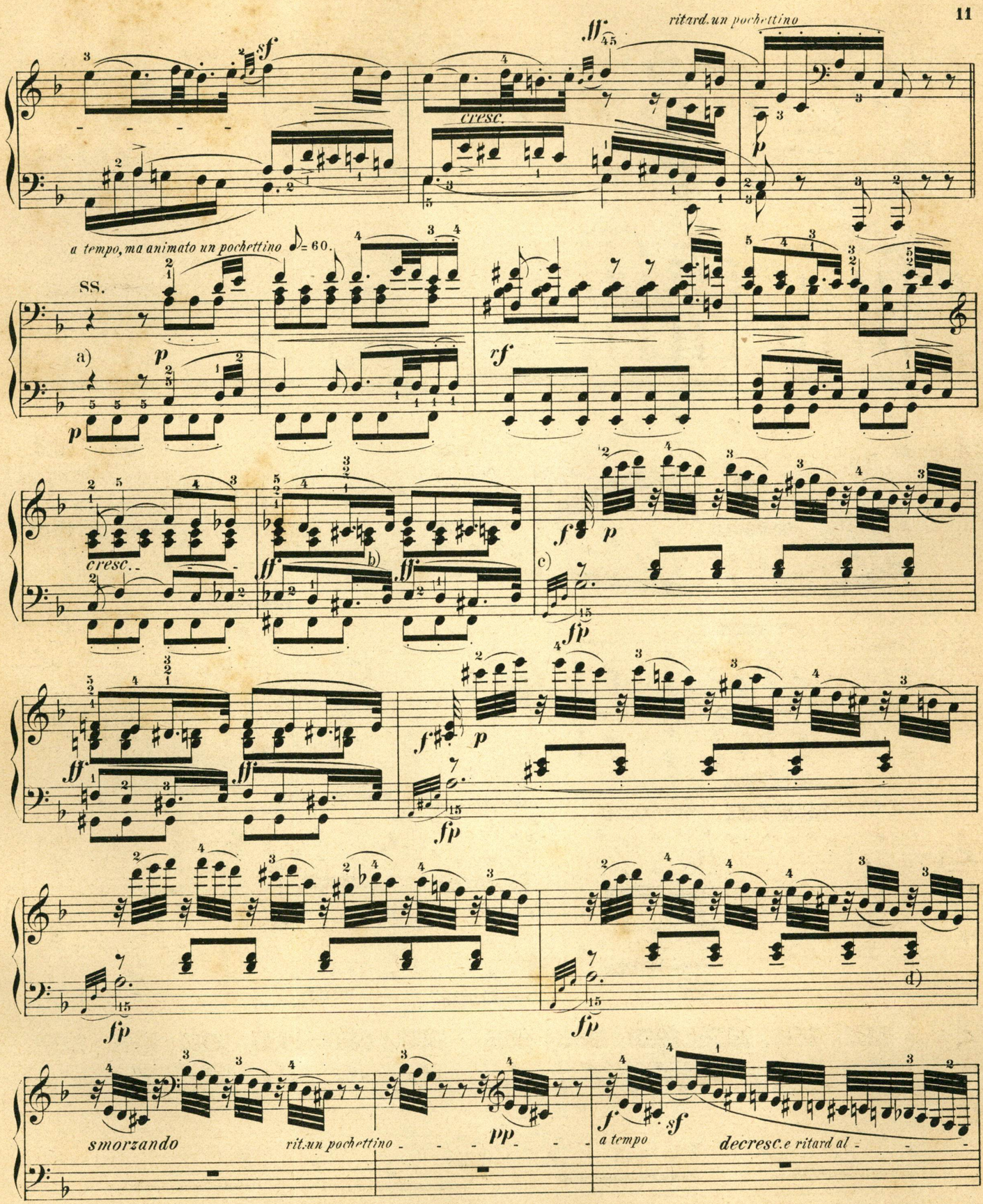
a) Ueberall wo die Melodie eine so vollstimmige Unterlage hat, ist ganz besonders dafür zu sorgen, dass erstere nicht von der letzteren erdrückt werde, sondern als Hauptstimme heraustrete.

b) Das Arpeggiren hat in allmähligem, jedoch ziemlich raschem Aufsteigen von der tiefsten Note des Basses bis zur höchsten des Discants zu geschehen, welch letztere besonders nachdrücklich anzuschlagen ist.

c) 

d) 

e) Die punktirten Viertel gehörig auszuhalten.

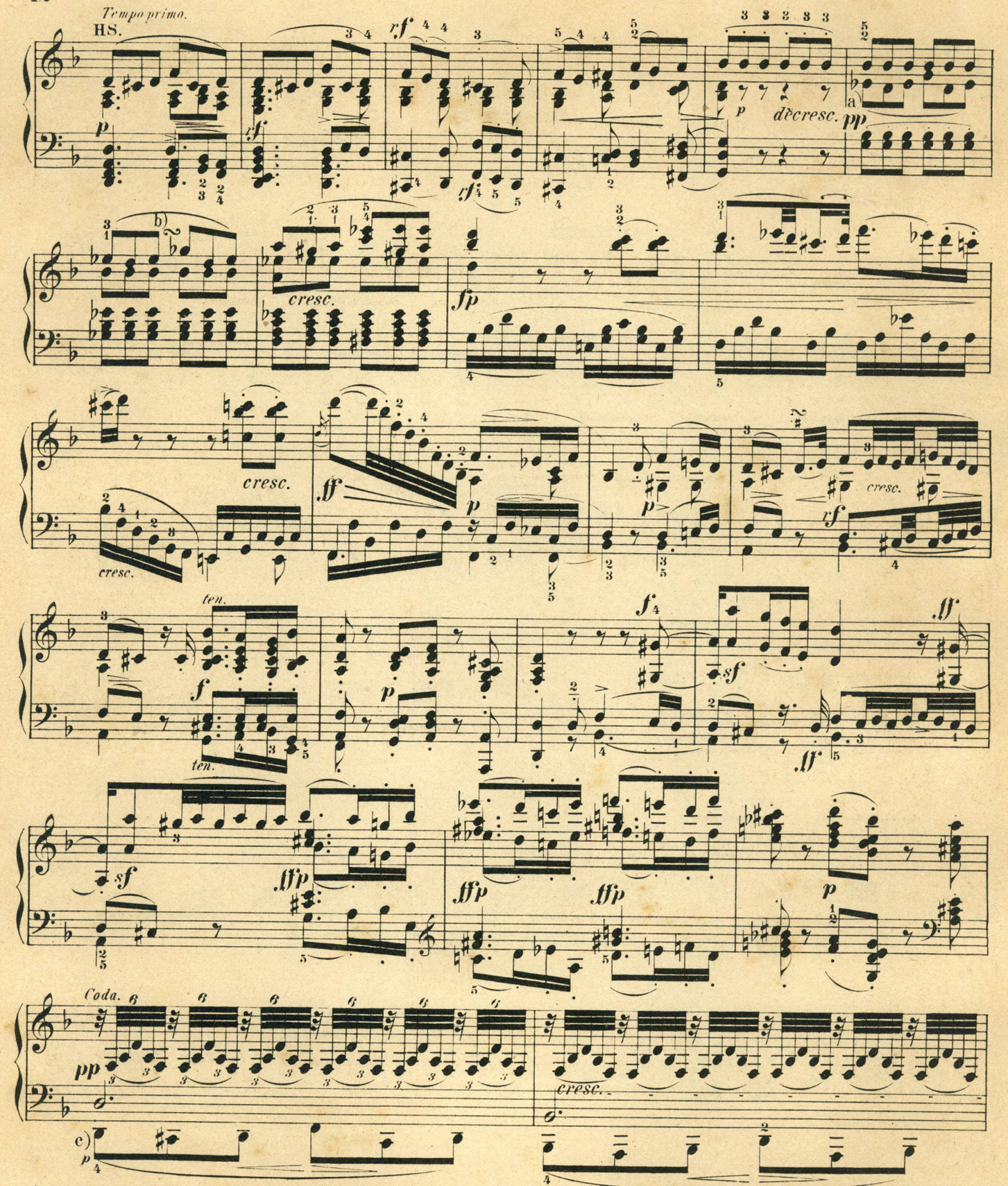


a) Die Begleitungsstimmen sind hier immer um einen Grad schwächer (*pp* statt *p* u. s. f.) zu halten als die Oberstimme u. deren Octavenverdopplung.

b) Das *c* auf dem 3ten und 6ten Achtel dieses Taktes, wie auch die entsprechenden *d* im zweitfolgenden Takte stehen in der neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel nicht, rühren aber ohne Zweifel doch von Beethoven selbst her.

c) Der Vorschlag beginnt mit dem Schlag und ist möglichst schnell aber deutlich auszuführen.

d) Diese beiden Noten können nur als 32tel gehalten werden.

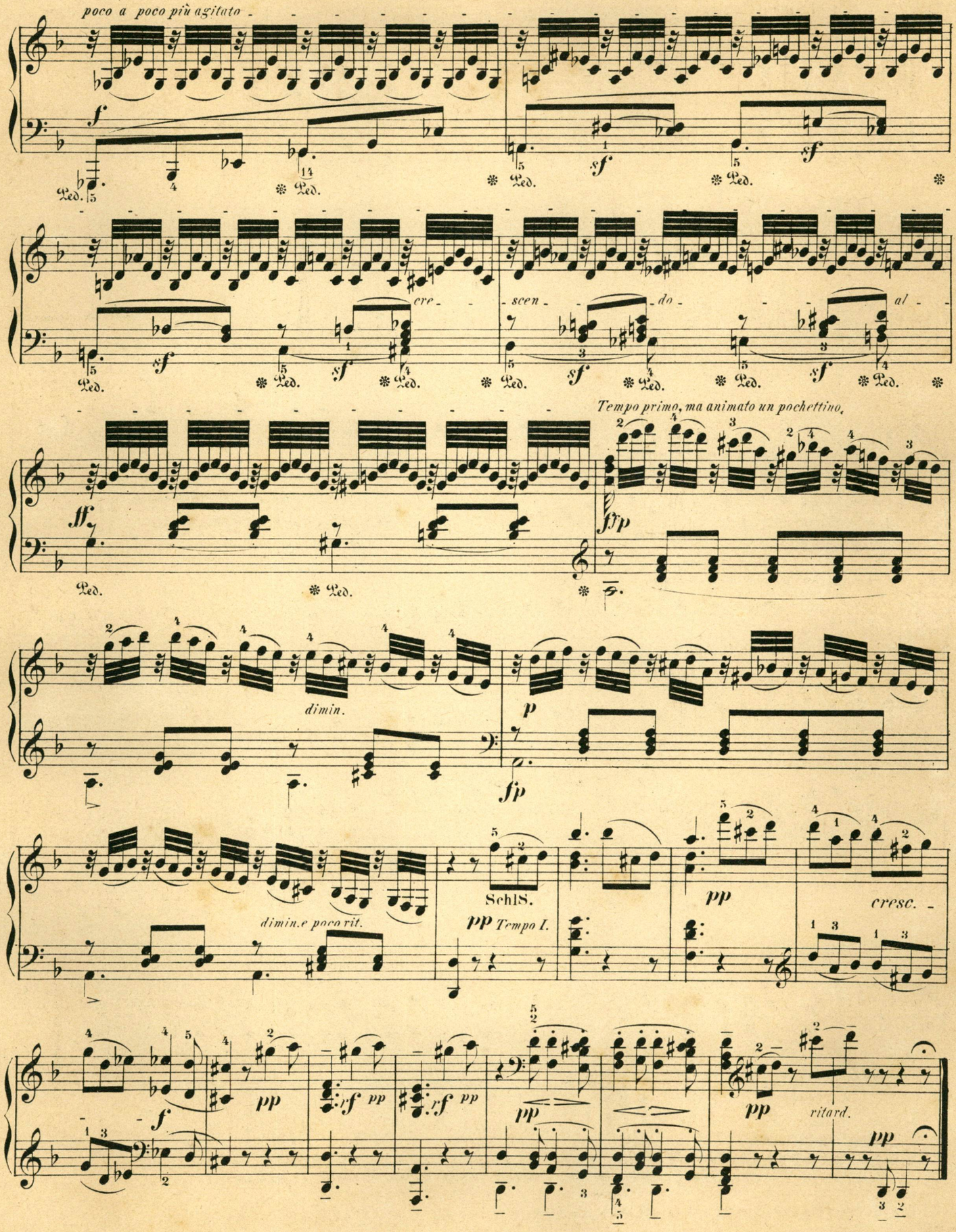


a) Die Melodie (in diesem Takt im Alt, hierauf 1½ Takt lang in der Oberstimme und dann im letzten halben Takt in der zweitobersten Stimme) etwas heraustreten lassen.

b)

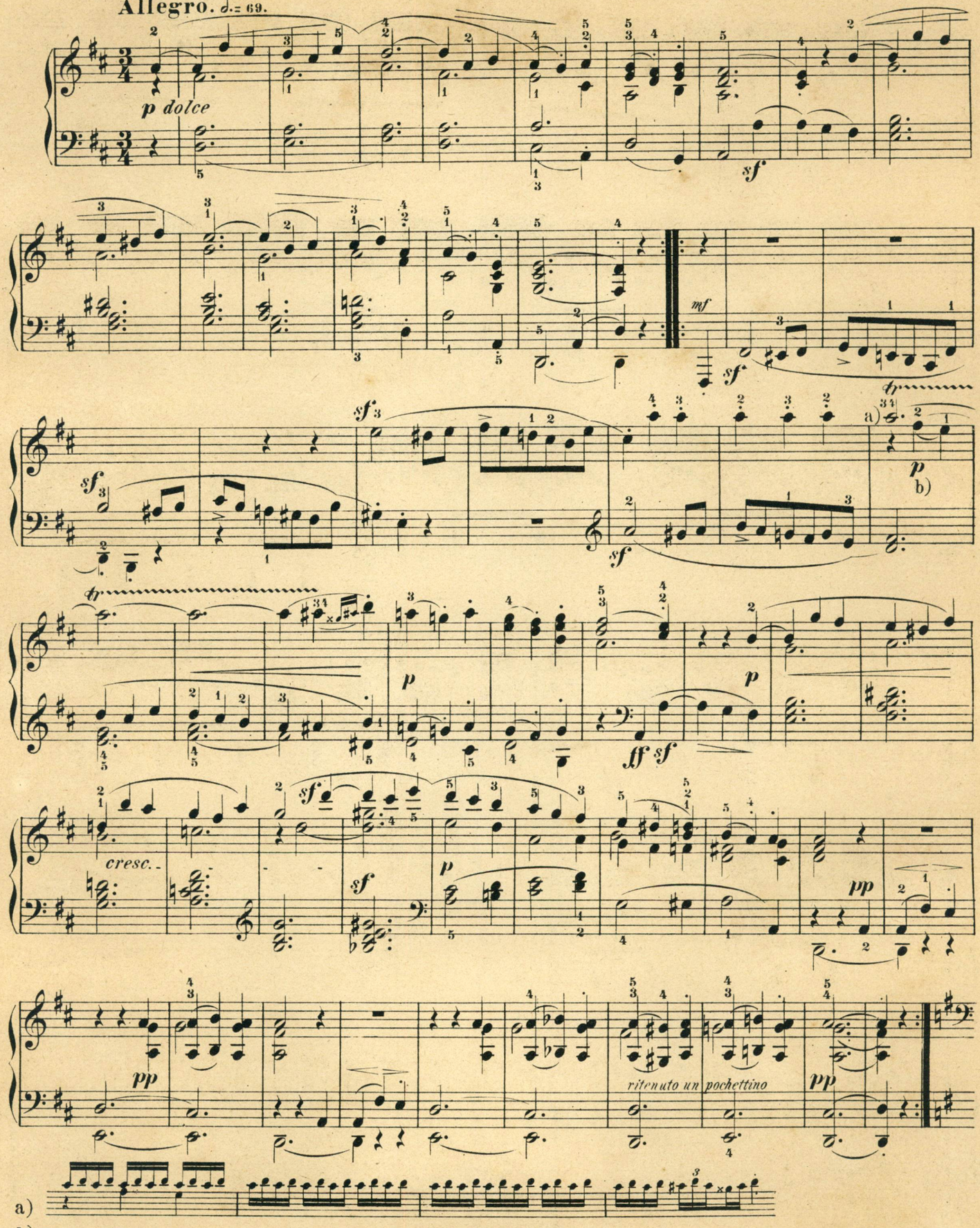
c) In diesen zwei Takten muss die unterste Stimme, und in den fünf darauffolgenden die linke Hand **überhaupt**, ein wenig mehr heraustreten, als das Uebrige.

128


poco a poco più agitato
cre-
scen-
do
al
Tempo primo, ma animato un pochettino.
dimin.
dimin.e poco rit.
Schls.
pp Tempo I.
cresc.
ritard.
Ped.

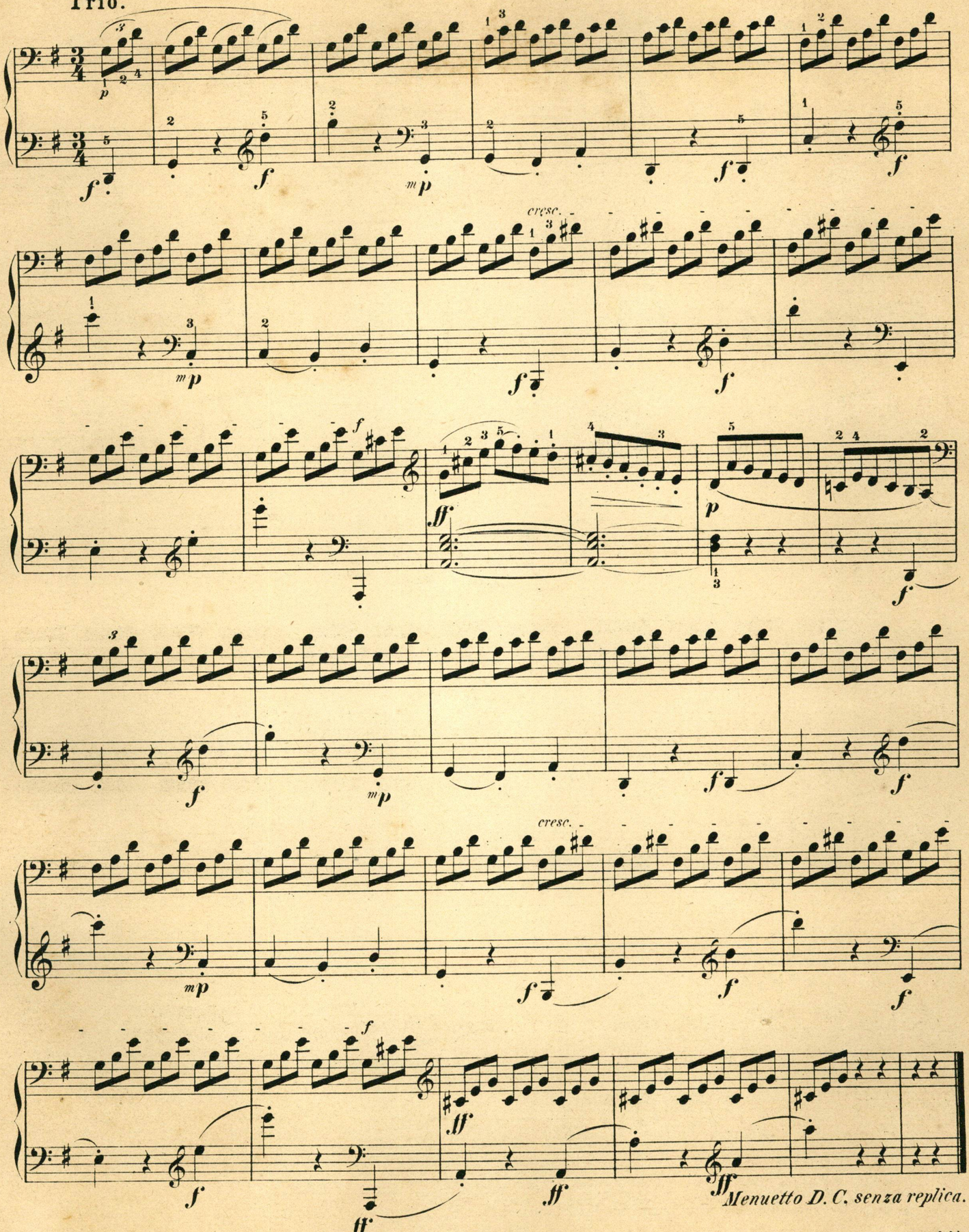
Menuetto.

Allegro. ♩.= 69.



b) Die Melodie schön fliessend und ausdrucksvoll heraustreten lassen.

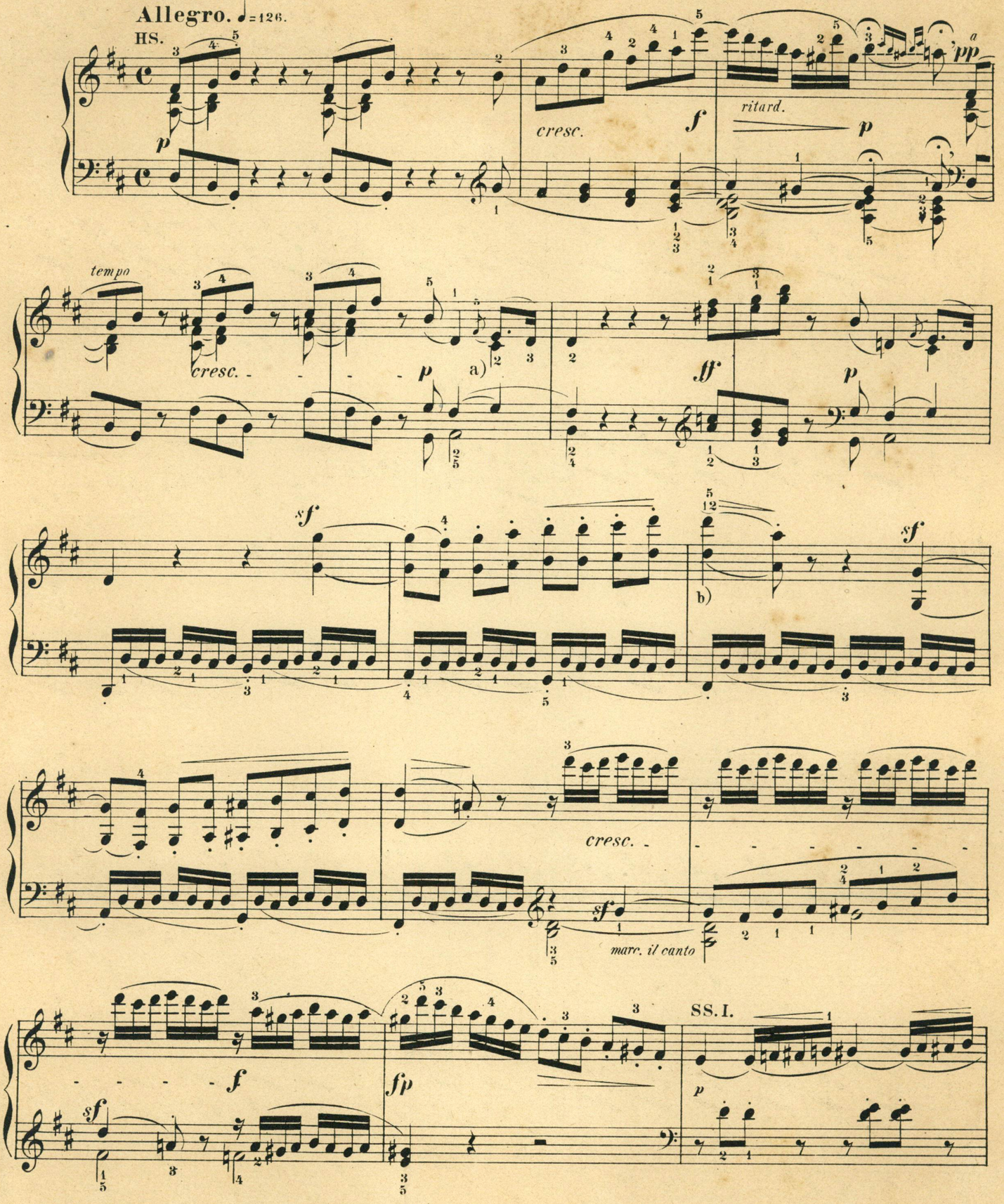
Trio.

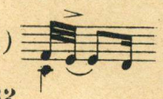


Rondo.

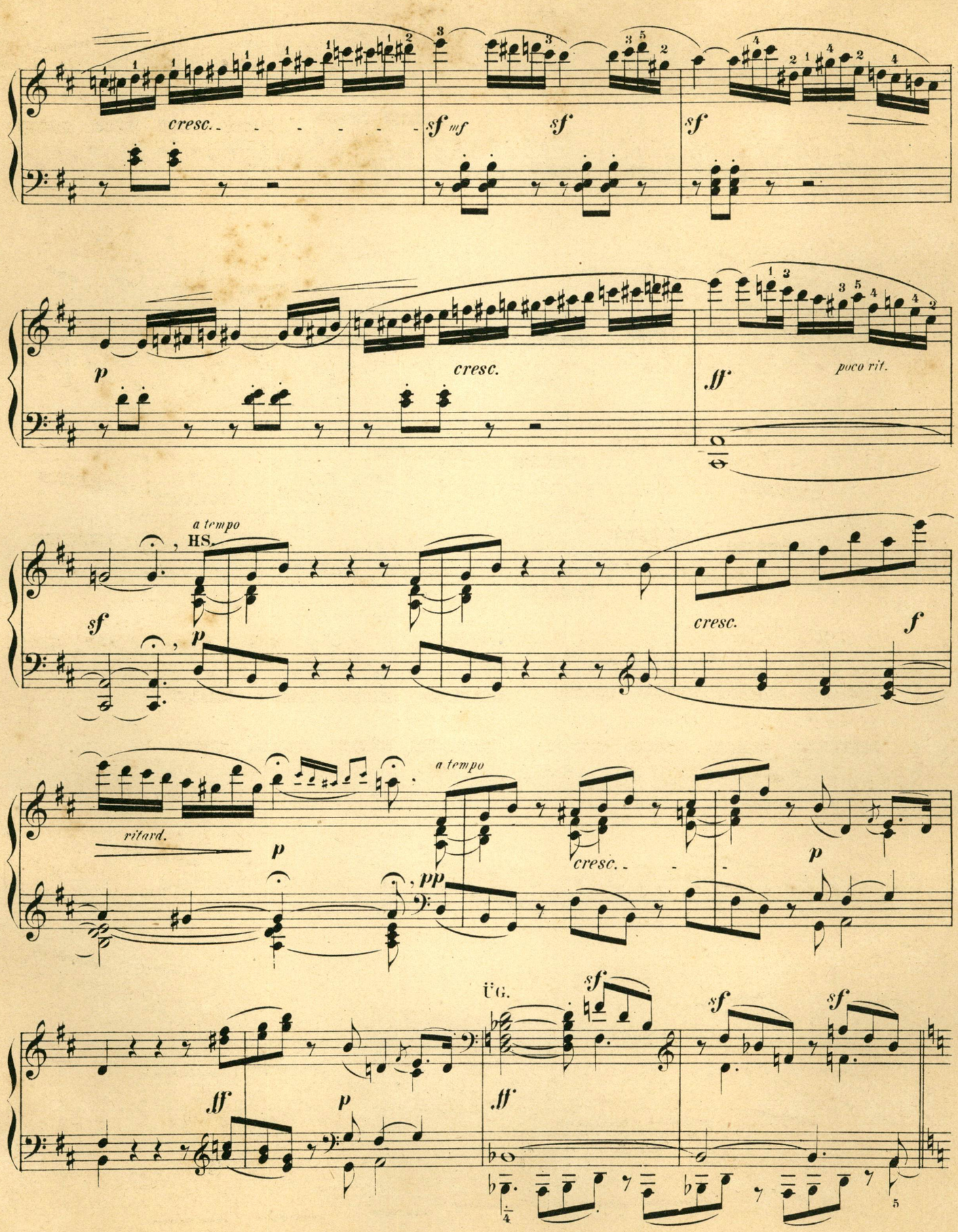
Allegro. ♩=126.

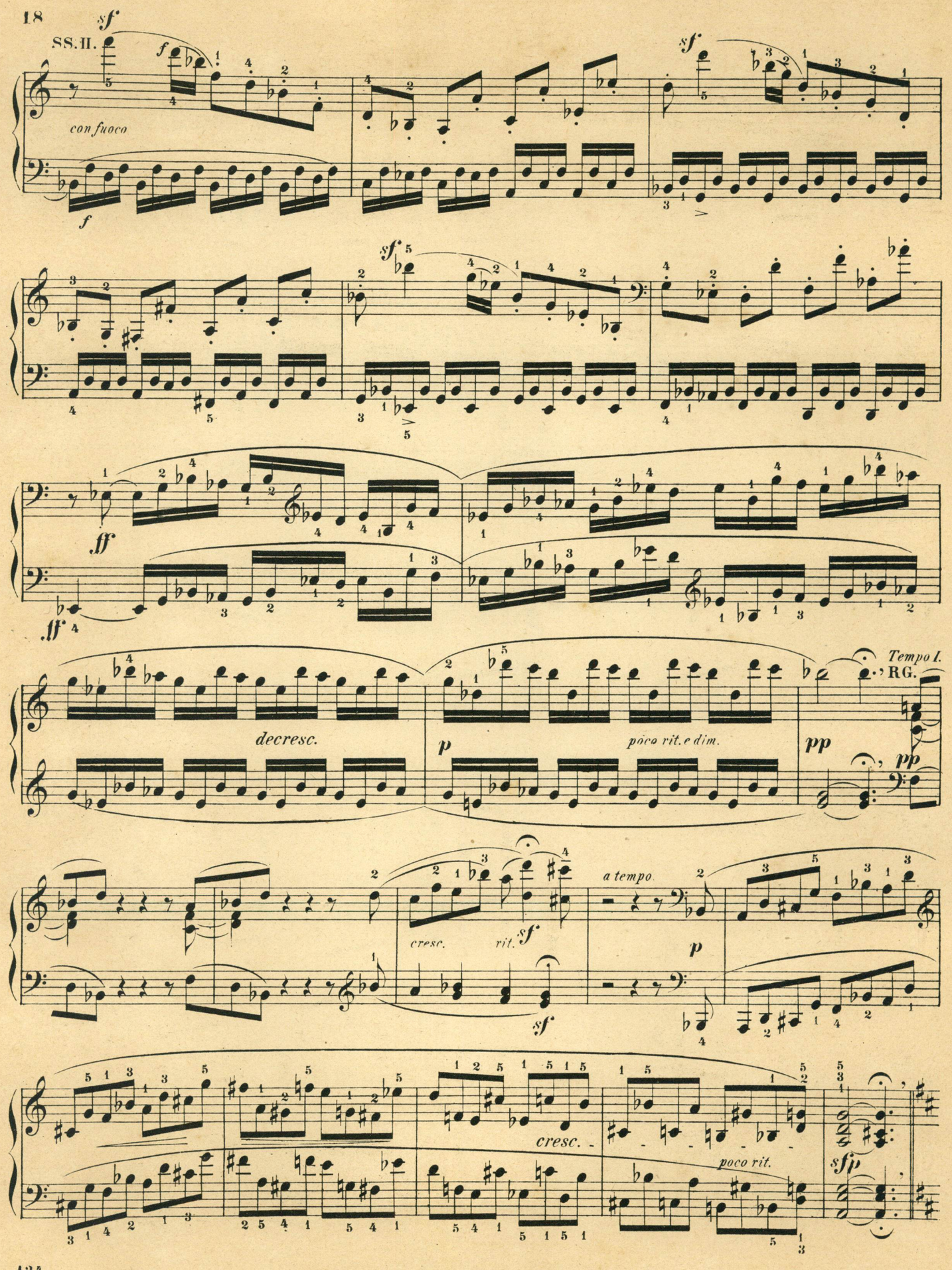
HS.

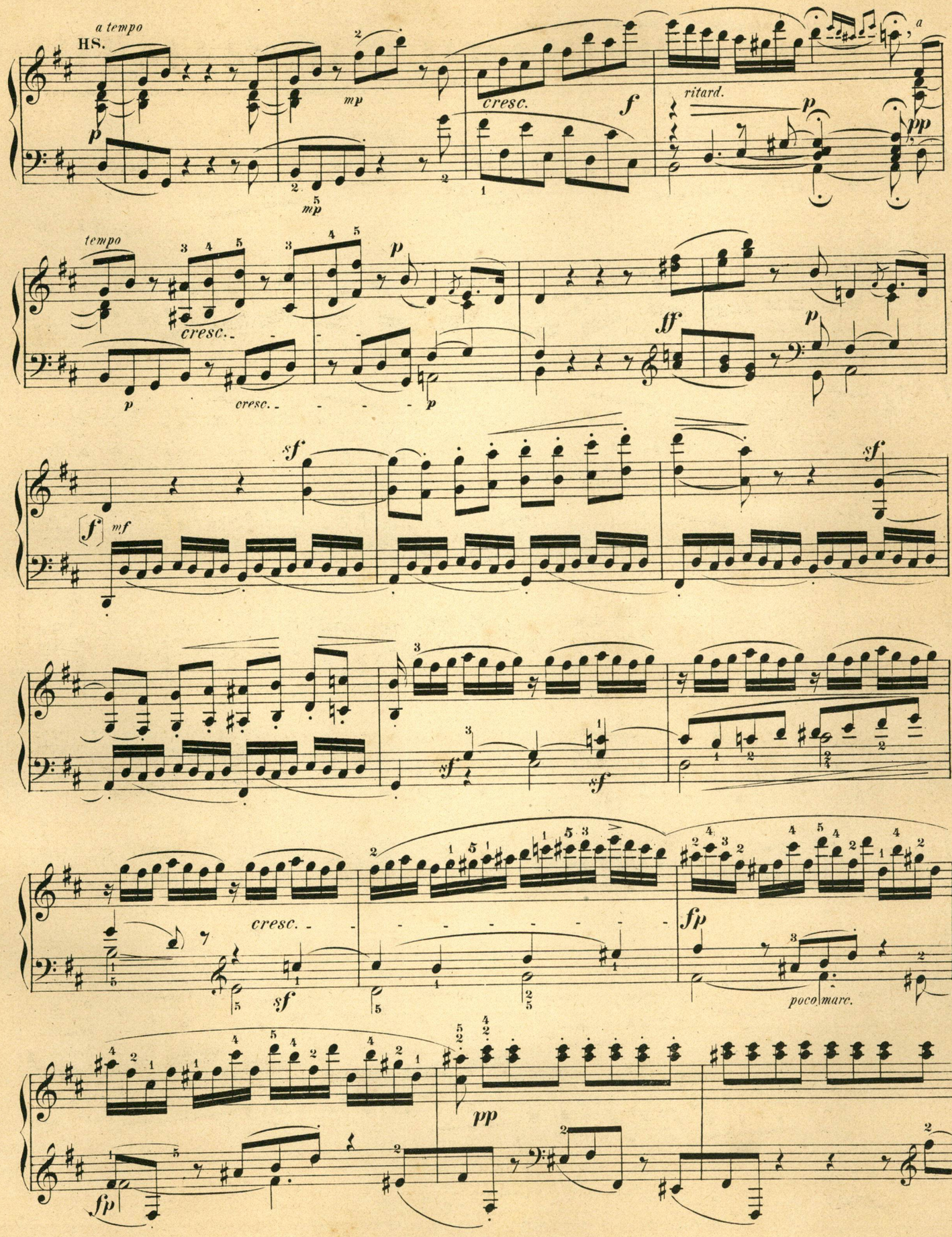


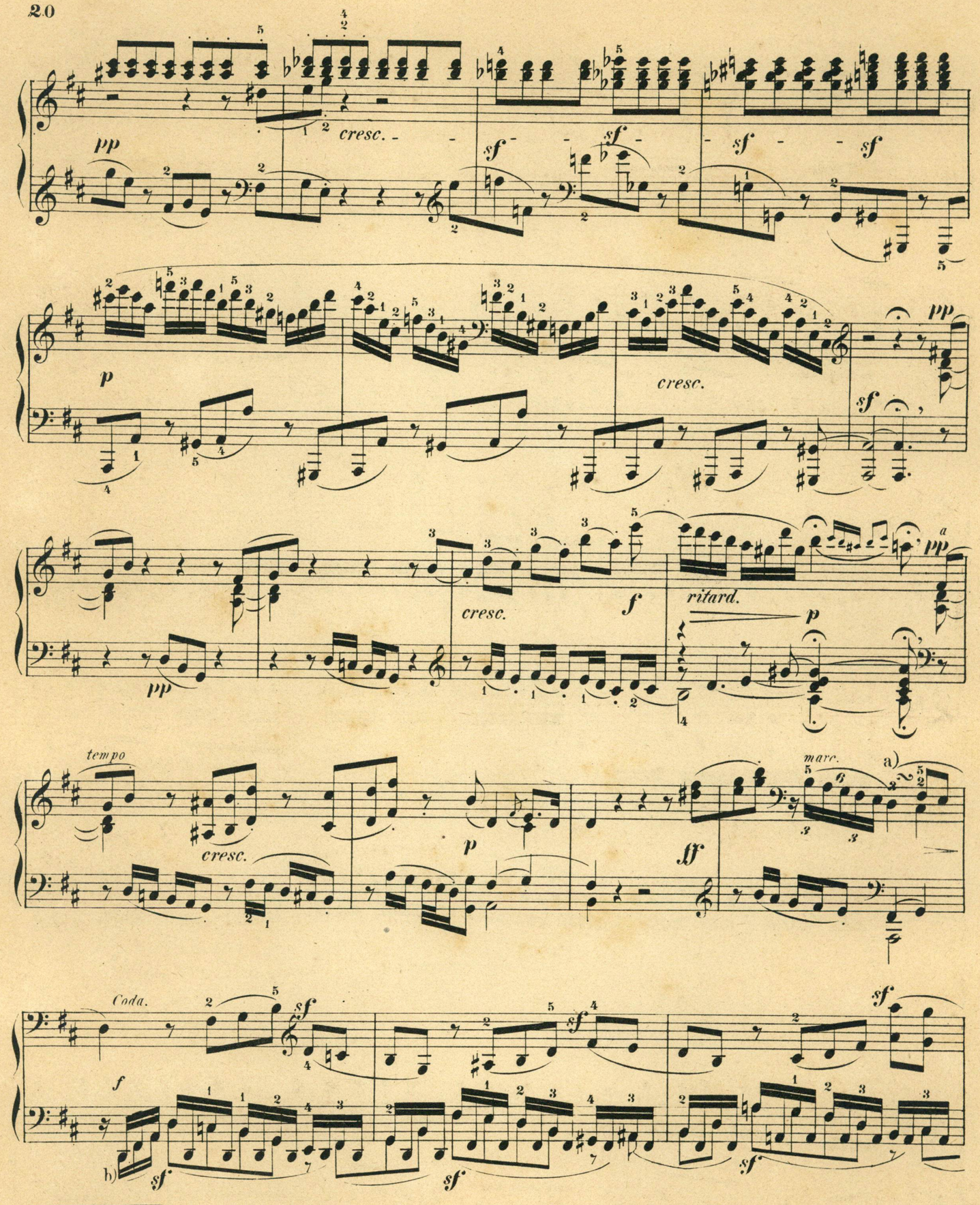
a)  b) Das obere d möglichst lange aushalten.

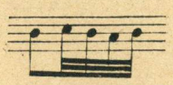
132


cresc.
sf mf
sf
sf
p
cresc.
fff
poco rit.
a tempo
HS.
sf
p
cresc.
f
ritard.
a tempo
p
pp
cresc.
p
UG.
sf
sf
sf
fff
p
fff

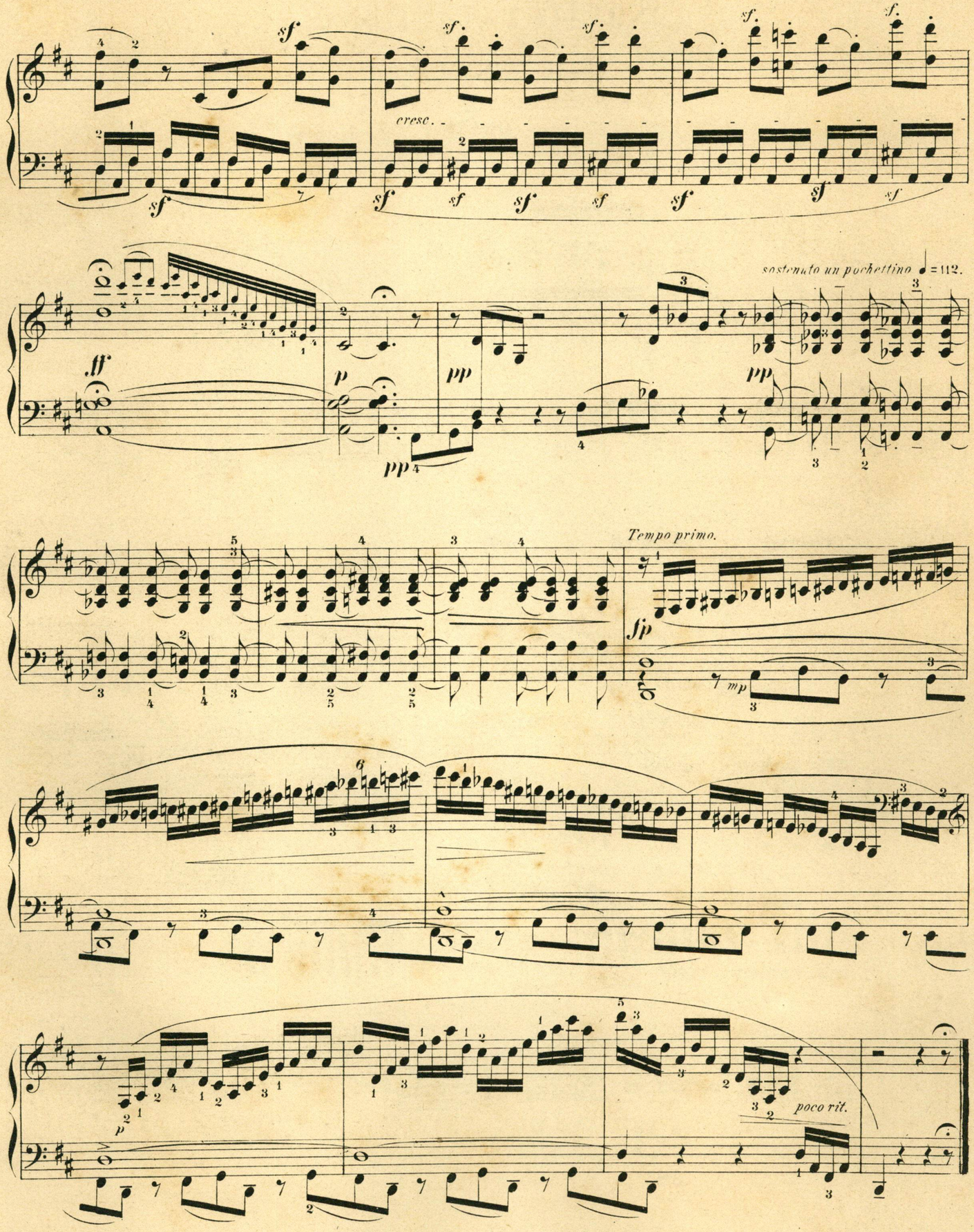

18
SS. II.
con fuoco
decresc.
Tempo I.
RG.
poco rit. e dim.
a tempo
cresc.
rit.
poco rit.


a tempo
HS.
cresc.
ritard.
tempo
cresc.
cresc.
poco marc.



a) 

b) Das Ineinandergreifen der Motivimitationen zwischen der linken und rechten Hand muss so heraustreten, wie es hier durch die Achtelzeichen angedeutet ist.


cresc.
sostenuto un pochettino ♩ = 112.
Tempo primo.
poco rit.

2 Abkürzungen: Intr. bedeutet Introduction, HS. Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, RG. Rückgang, ÜG. Übergang, DS. Durchführungssatz.

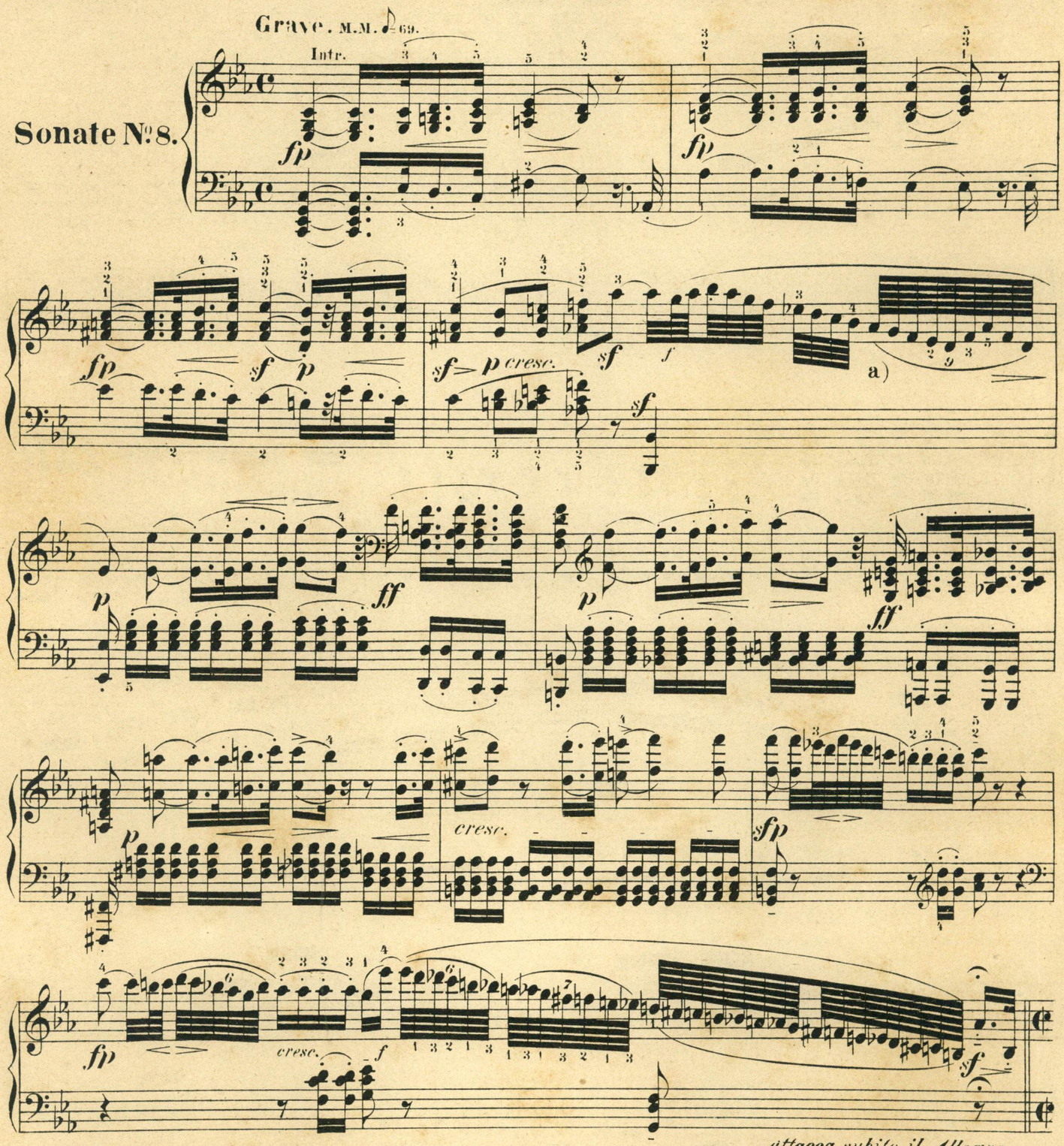
SONATE PATHÉTIQUE

von

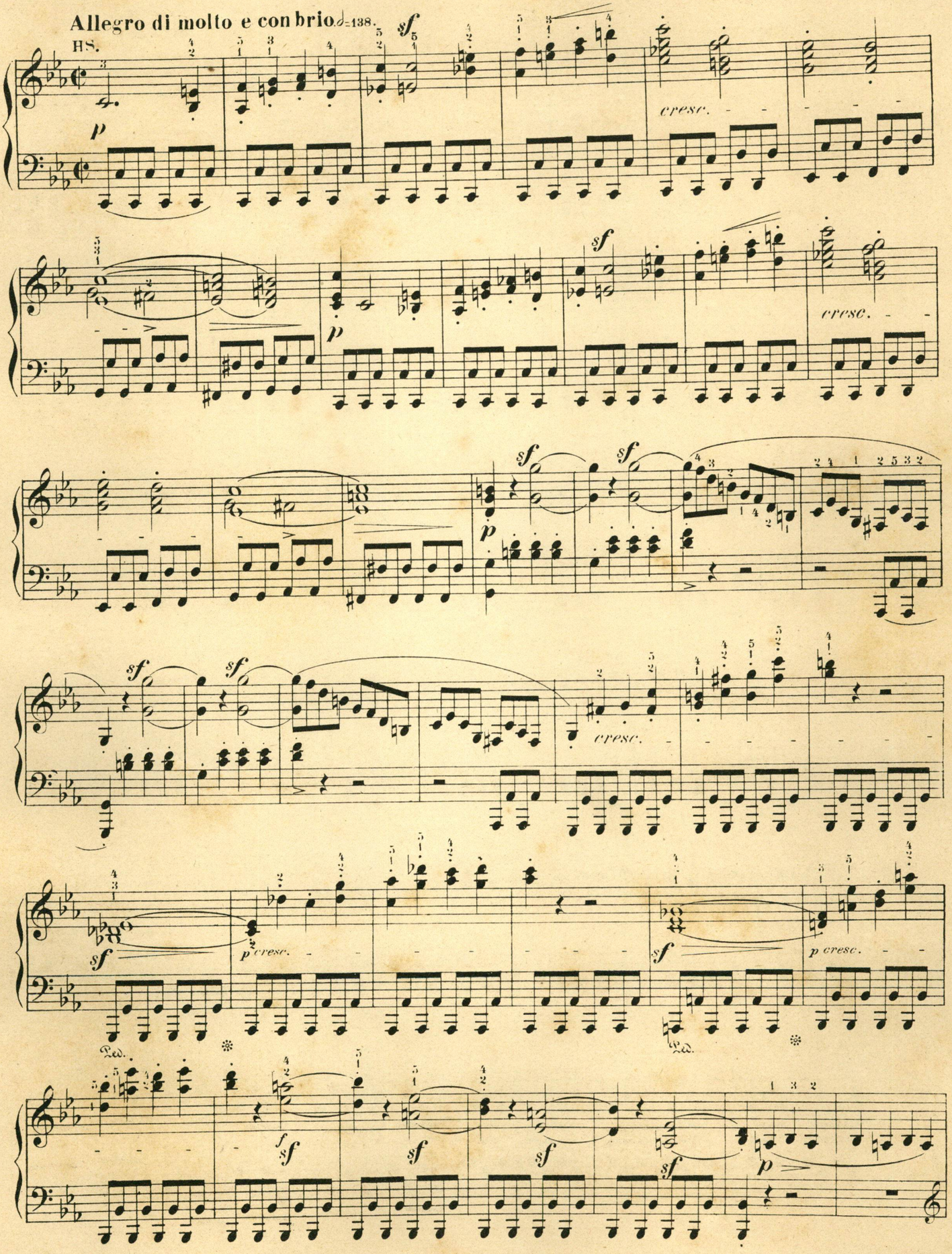
L. van BEETHOVEN.

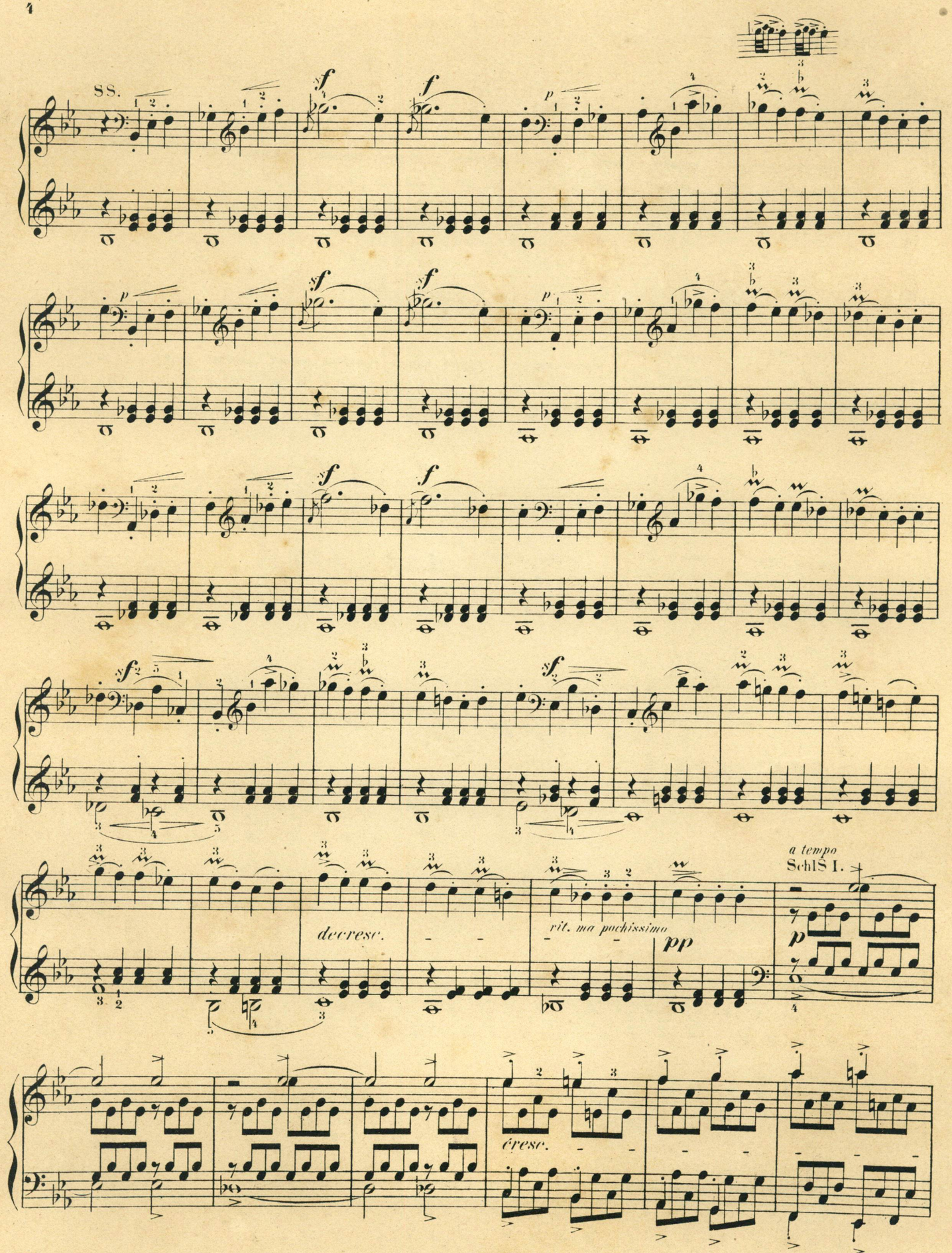
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

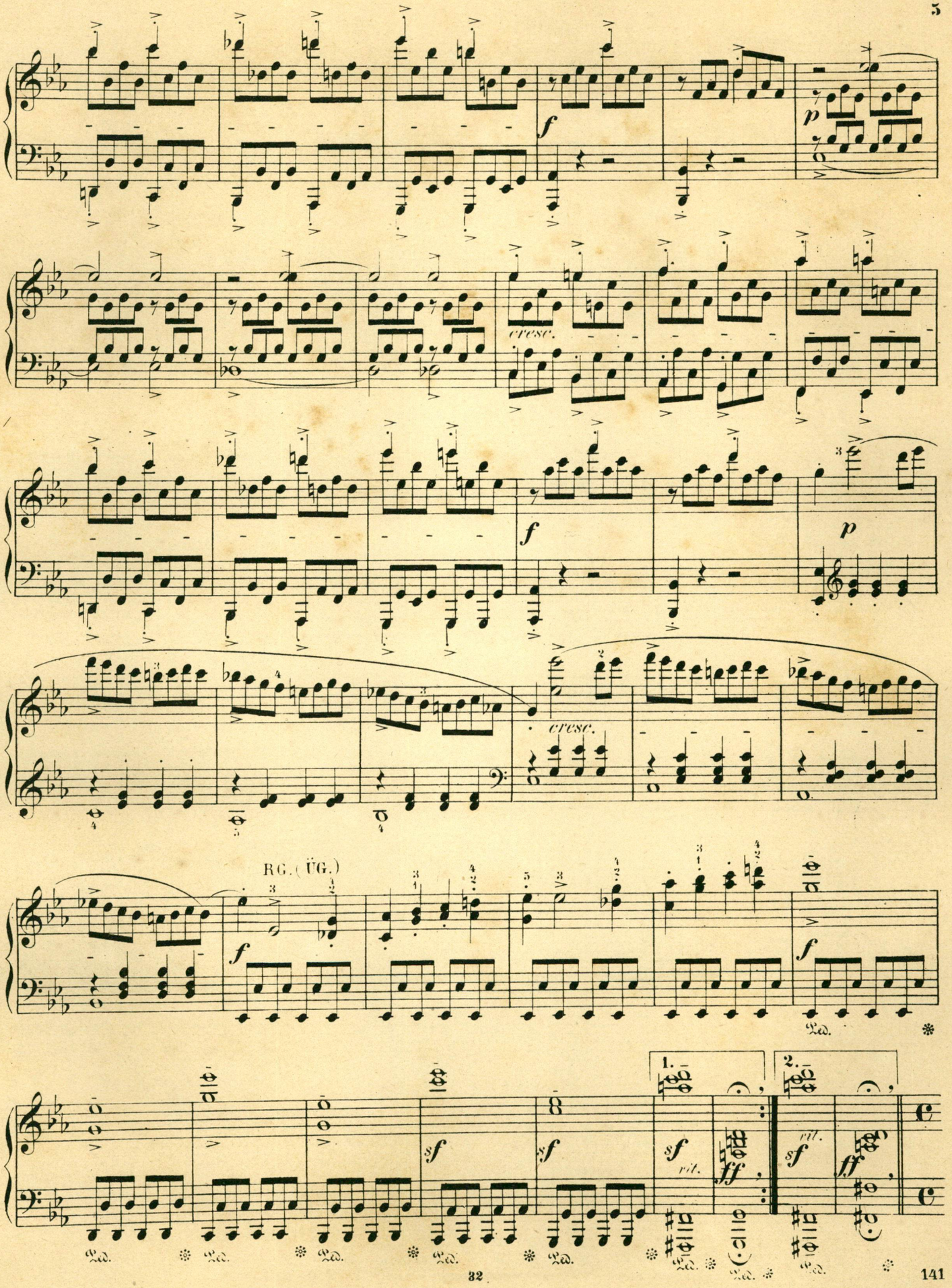
Op. 13.



a) Von diesen Nonolen sind die vier ersten Noten als regelmässige 128tel die folgenden aber als Quintolen anzusehen. Uebrigens ist diese ganze Passage, wie auch die am Schlusse der Introduction, möglichst im Takt und, zumal die letztere, mit grosser Energie zu spielen.


Allegro di molto e con brio. ♩=138.
HS.
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
sf
p
sf
sf
cresc.
sf
sf
p cresc.
sf
p cresc.
Ped.
Ped.
f
sf
sf
sf
sf
p


SS.
decresc.
rit. ma pochissimo
pp
a tempo
Schl S I.
p
cresc.


f
p
cresc.
f
p
cresc.
RG. (ÜG.)
f
Ped.
1.
2.
sf
rit.
ff

Tempo I

DS.

fp *fp* *fp* *p* *decresc.* *rit.* *pp*

attacca subito Allegro molto e con brio.

Allegro molto e con brio.

p cresc. *f* *p* *cresc.*

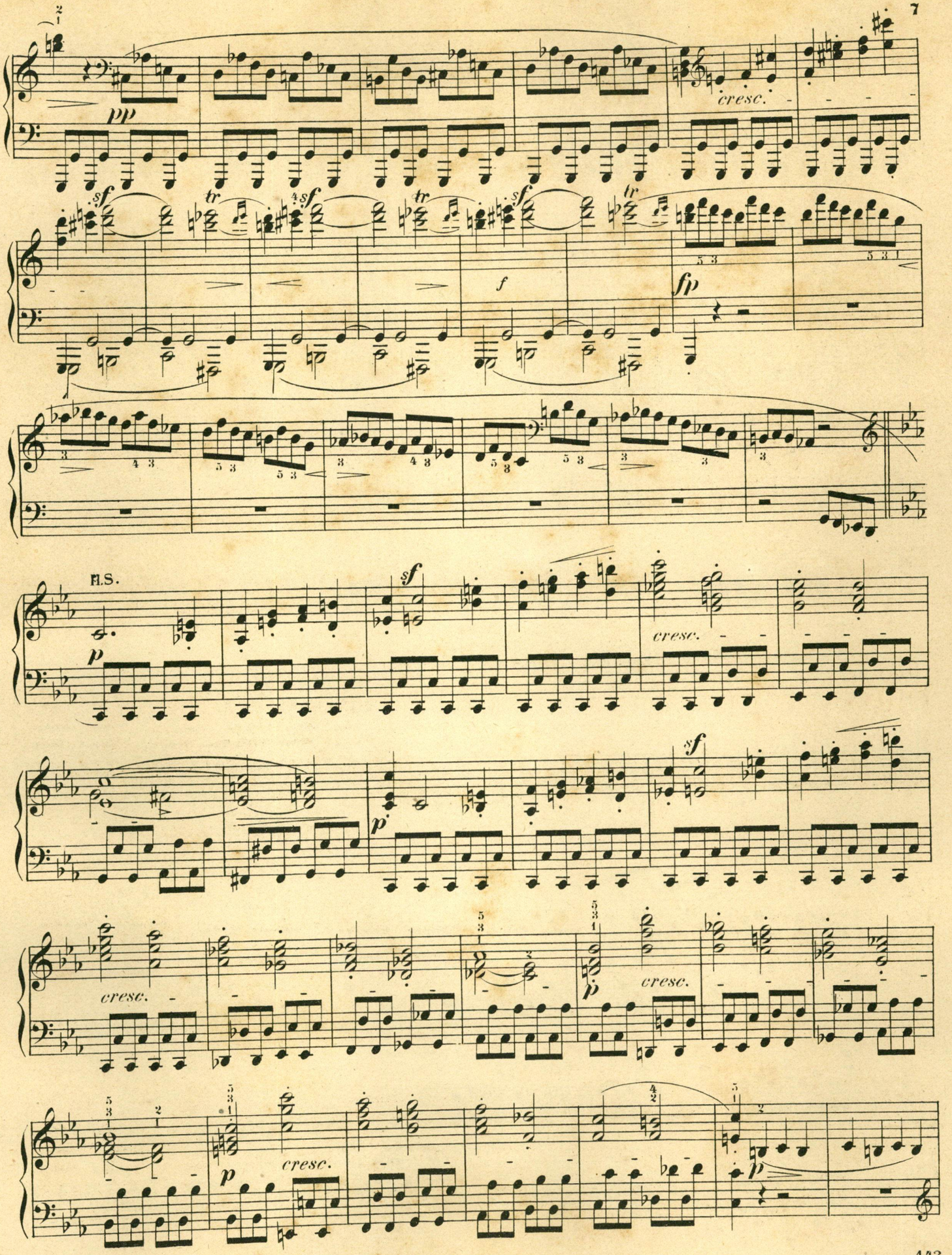
f *p* *cresc.*

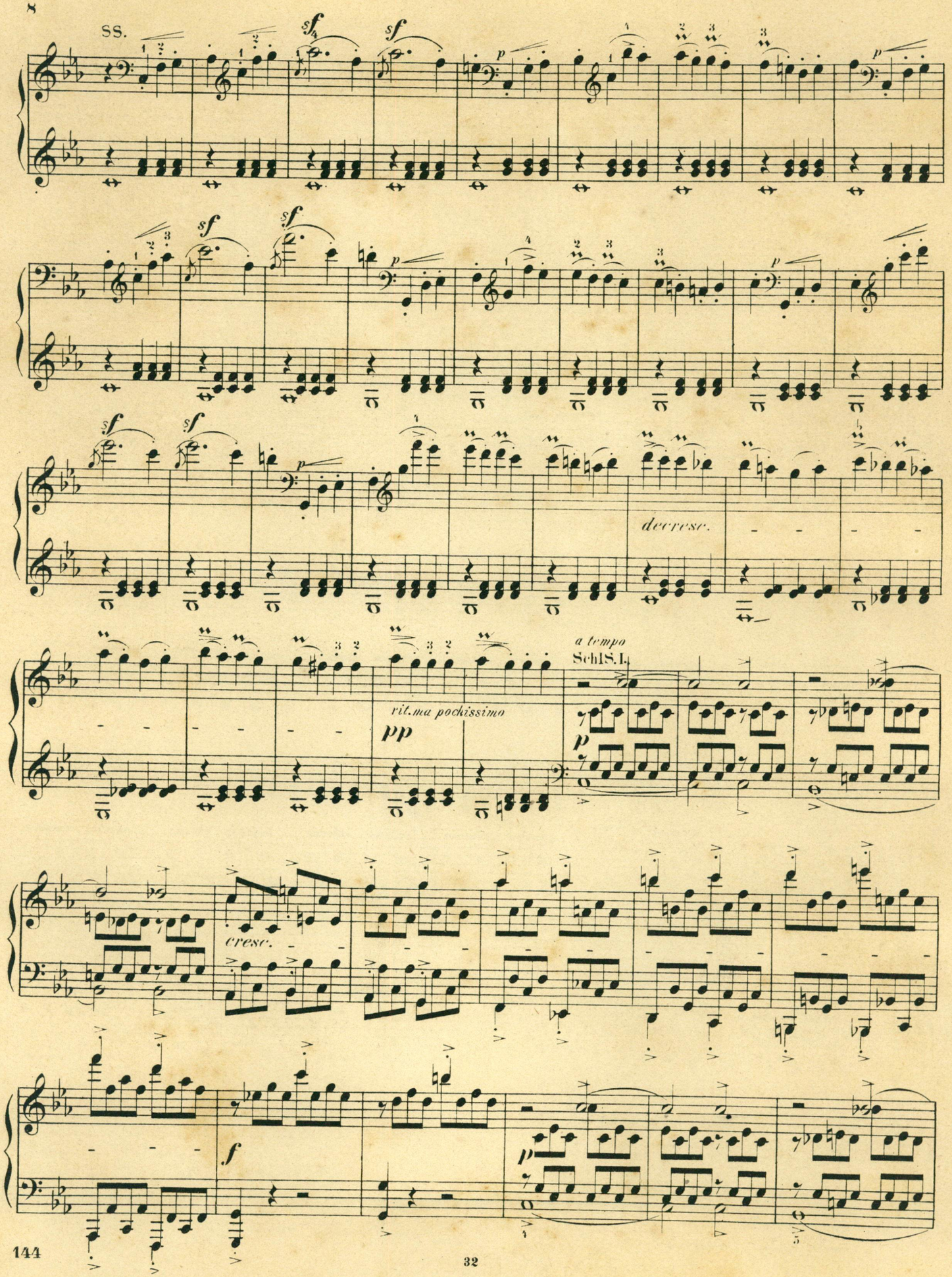
marcato il basso

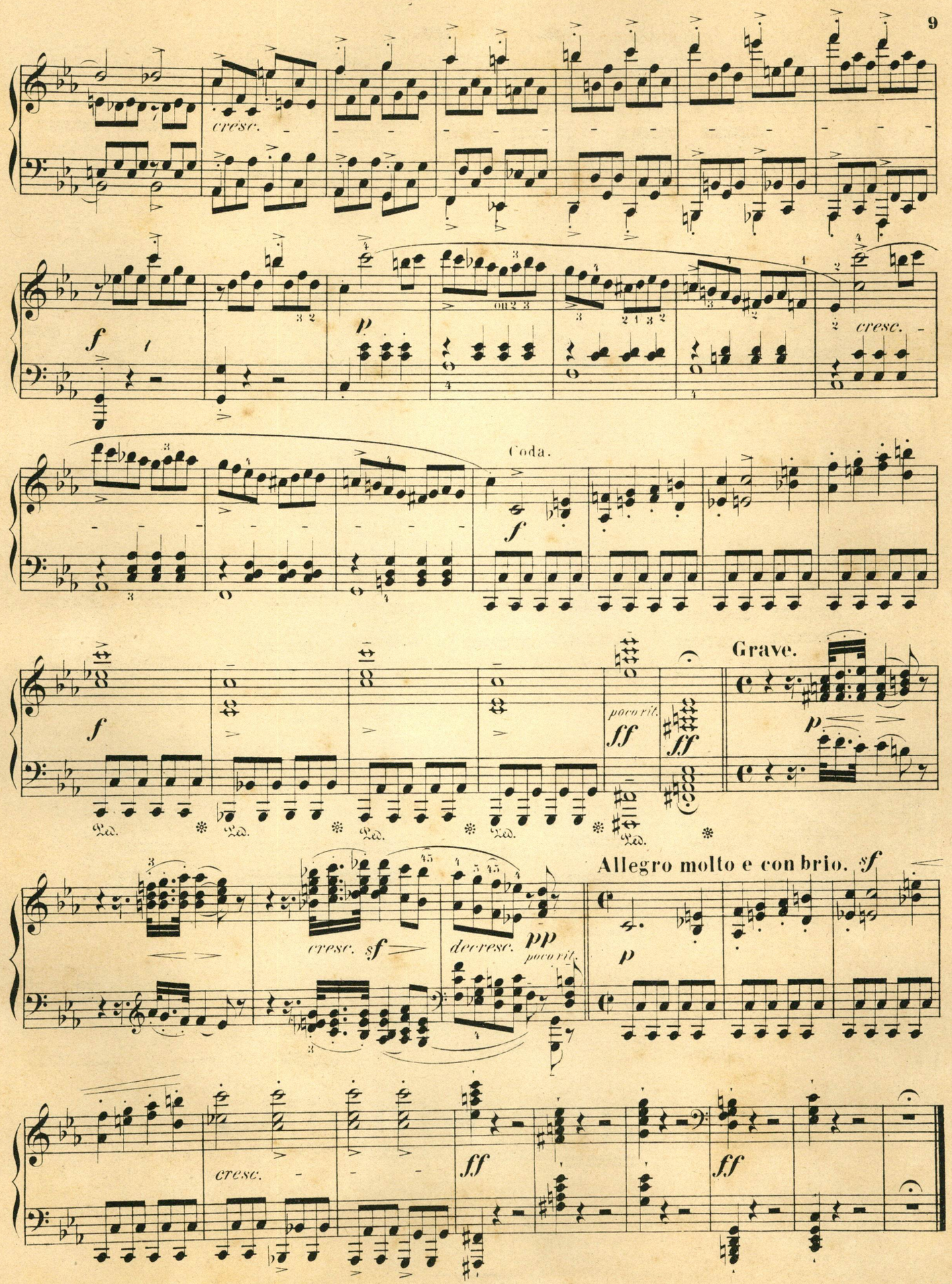
f *dimin.*

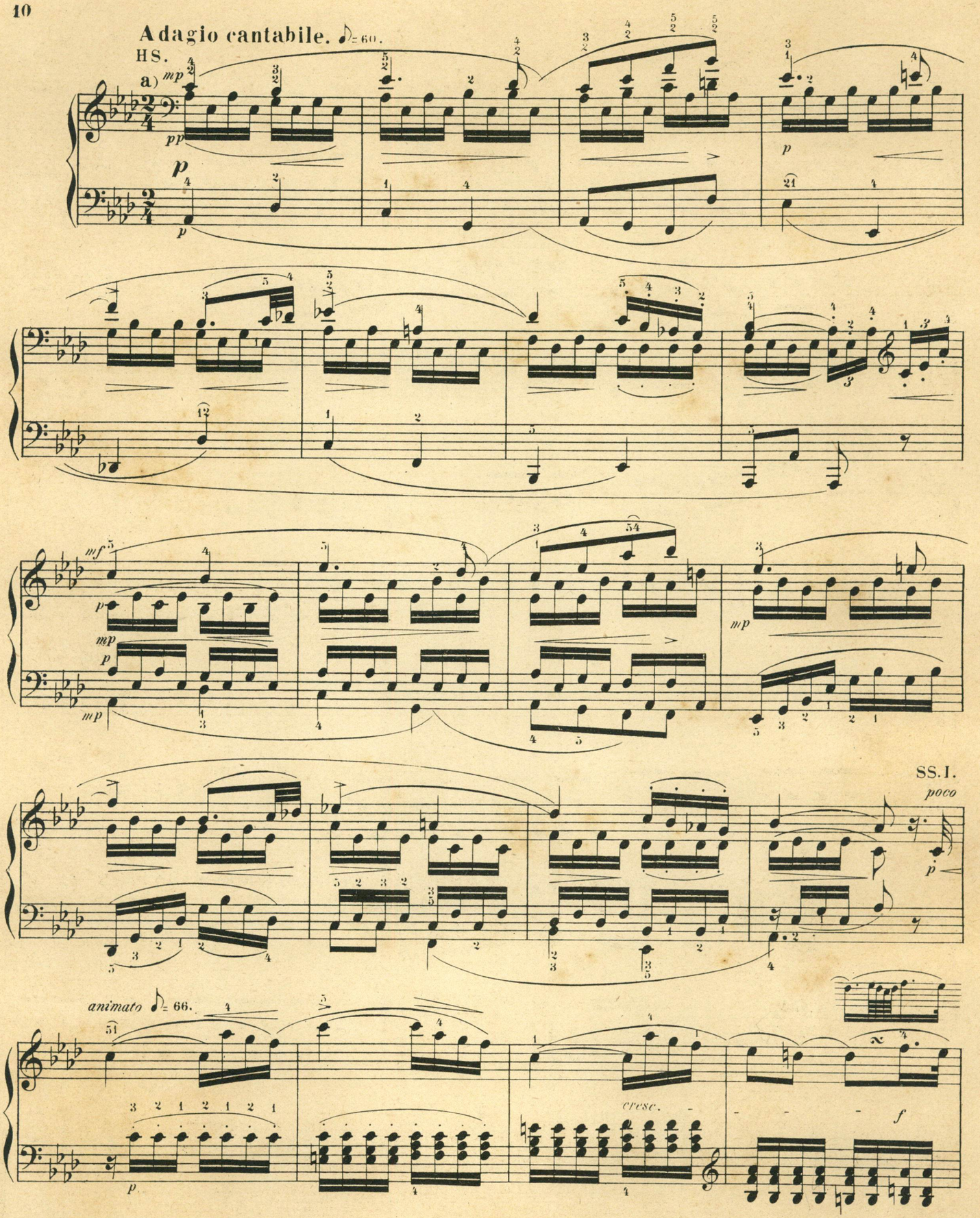
p *pp*

cresc. *sf*

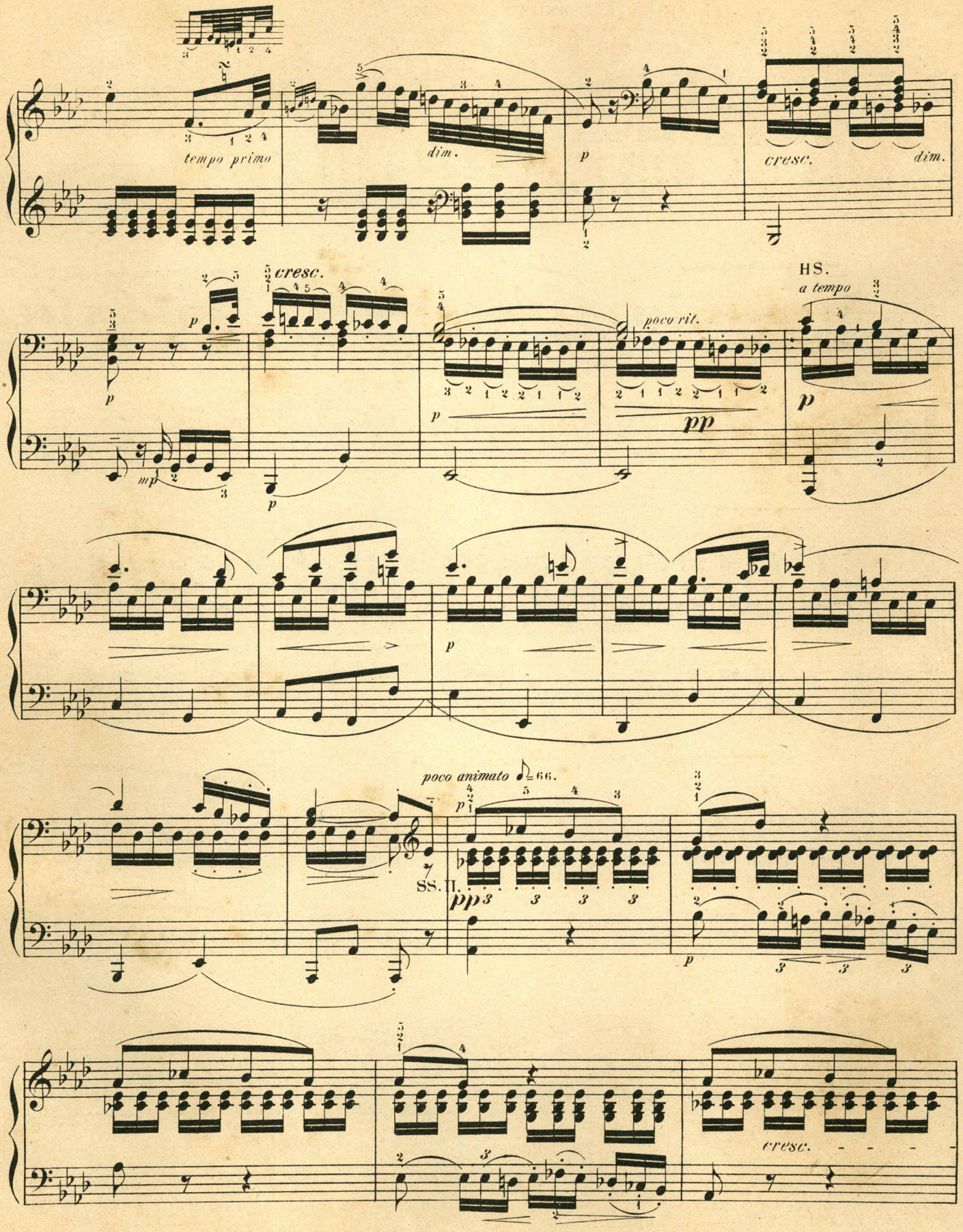

7
pp
cresc.
sf
tr
f
fp
H.S.
p
cresc.

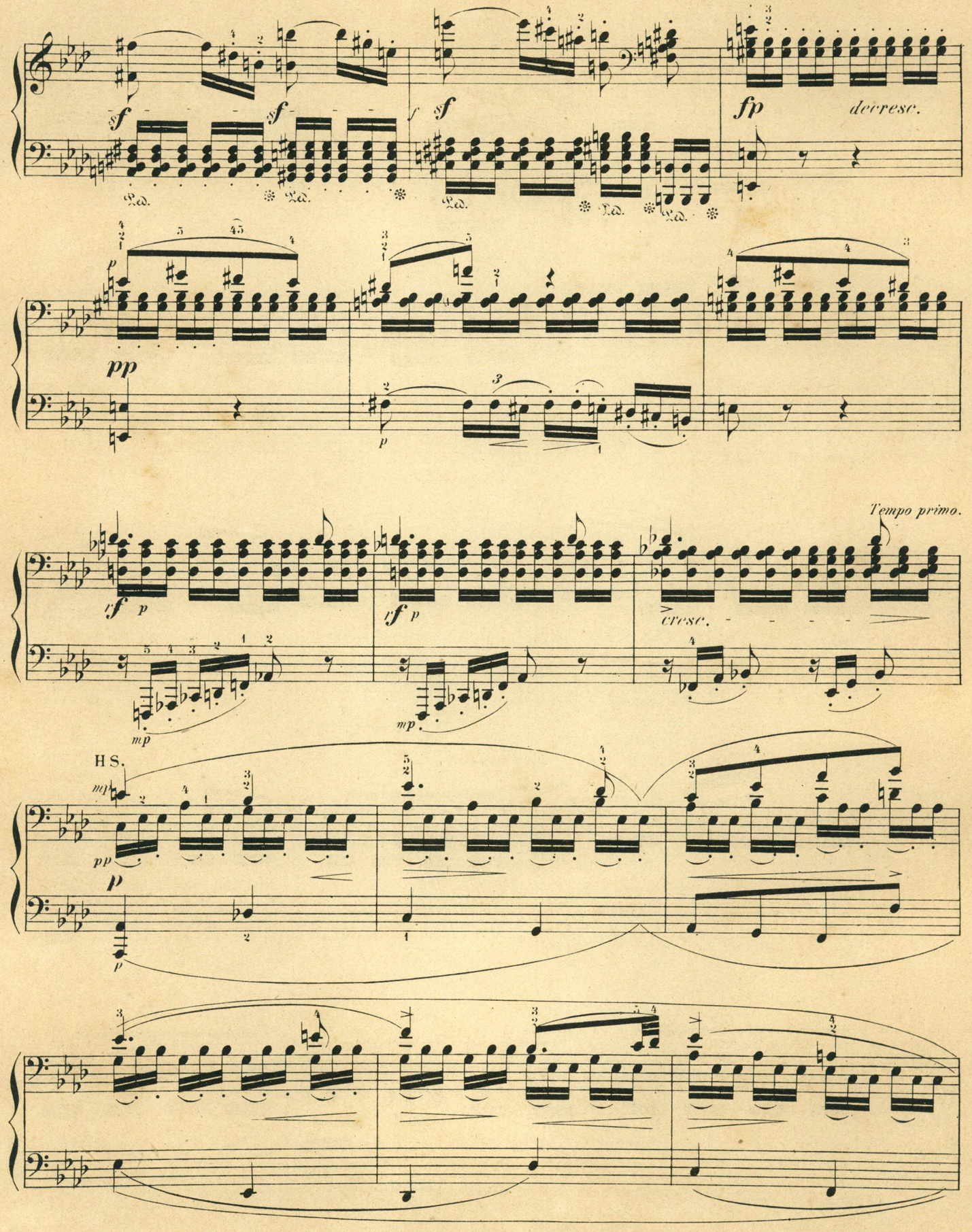

SS.
sf
p
decrese.
a tempo
Schls.L.
rit.ma pochissimo
pp
cresc.
f

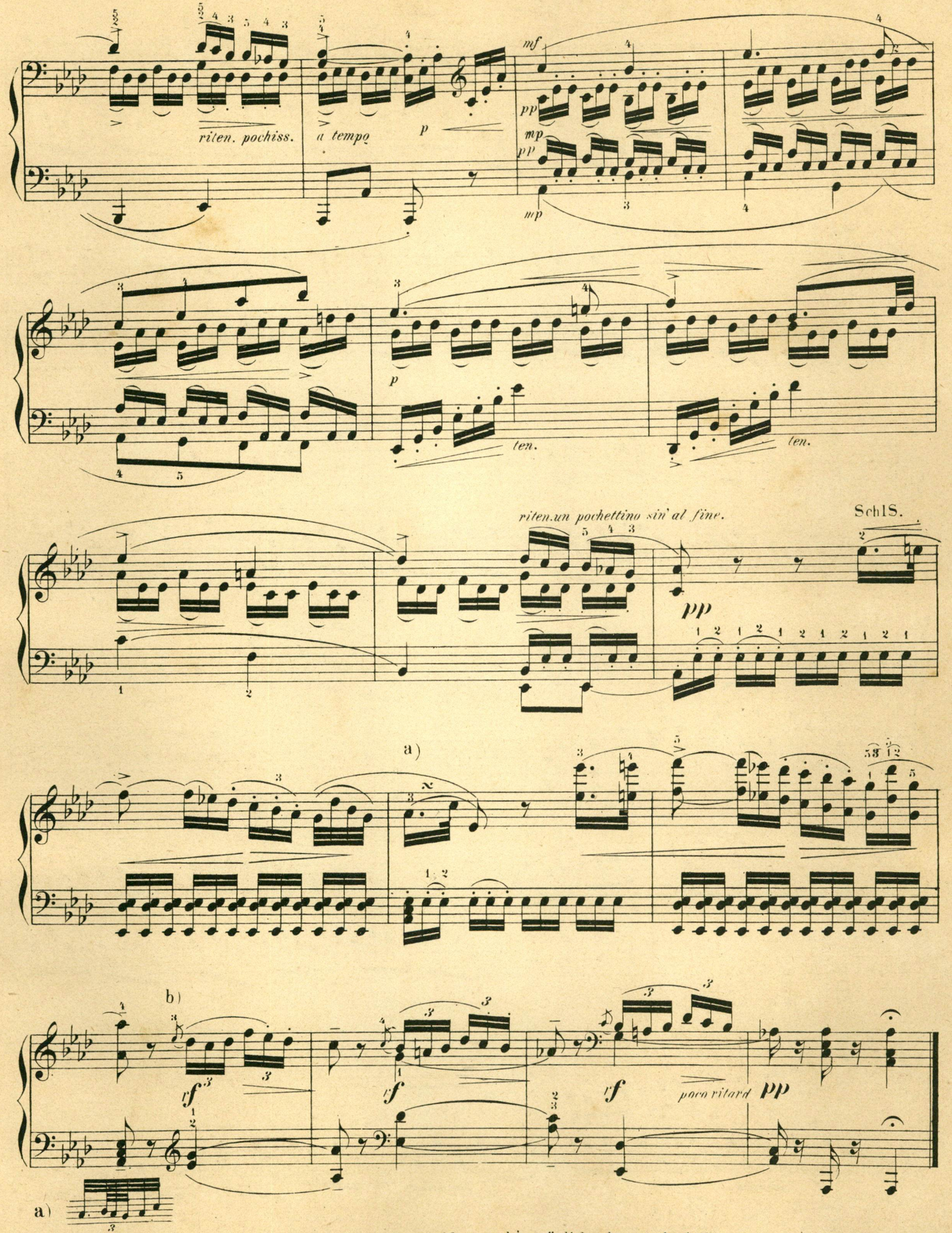

cresc.
f
p
cresc.
Coda.
f
f
poco rit.
ff
ff
Grave.
p
Allegro molto e con brio.
sf
cresc.
sf
decresc.
pp
poco rit.
p
cresc.
ff
ff



a) Für diesen Satz ist vor allem, gegenüber dem Unfug des Harpeggirens, auf gleichzeitiges Anschlagen aller Stimmen zu dringen. Dabei muss die Melodie vor der Begleitung gehörig heraustreten, jedoch schön weich; in der Begleitung selbst aber ist wieder zu unscheiden zwischen dem Bass, in welchem namentlich die längern Noten etwas stärker zu nehmen sind, und den figurirten Mittelstimmen, welche, zumal wo sie verdoppelt sind, mit grosser Discretion gespielt werden müssen. Bei den gemeinschaftlichen Vortragszeichen müssen alle Stimmen in entsprechendem Verhältniss zu- und abnehmen.


tempo primo
dim.
p
cresc.
dim.
cresc.
p
mp
p
poco rit.
pp
HS.
a tempo
p
p
poco animato
66.
p
SS. II.
pp
p
cresc.

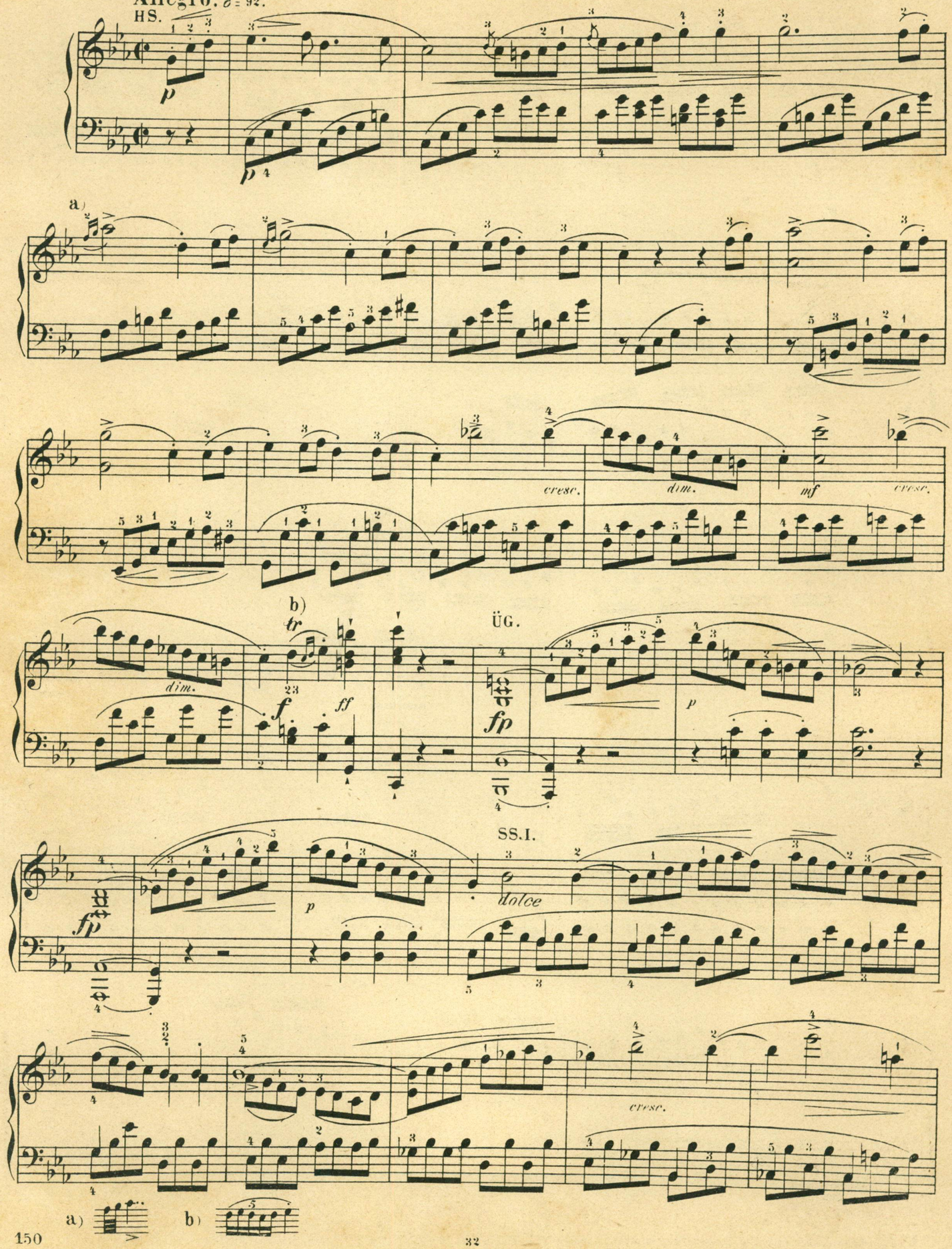

sf
fp
decresc.
pp
p
rf
mp
Tempo primo.
cresc.
H S.

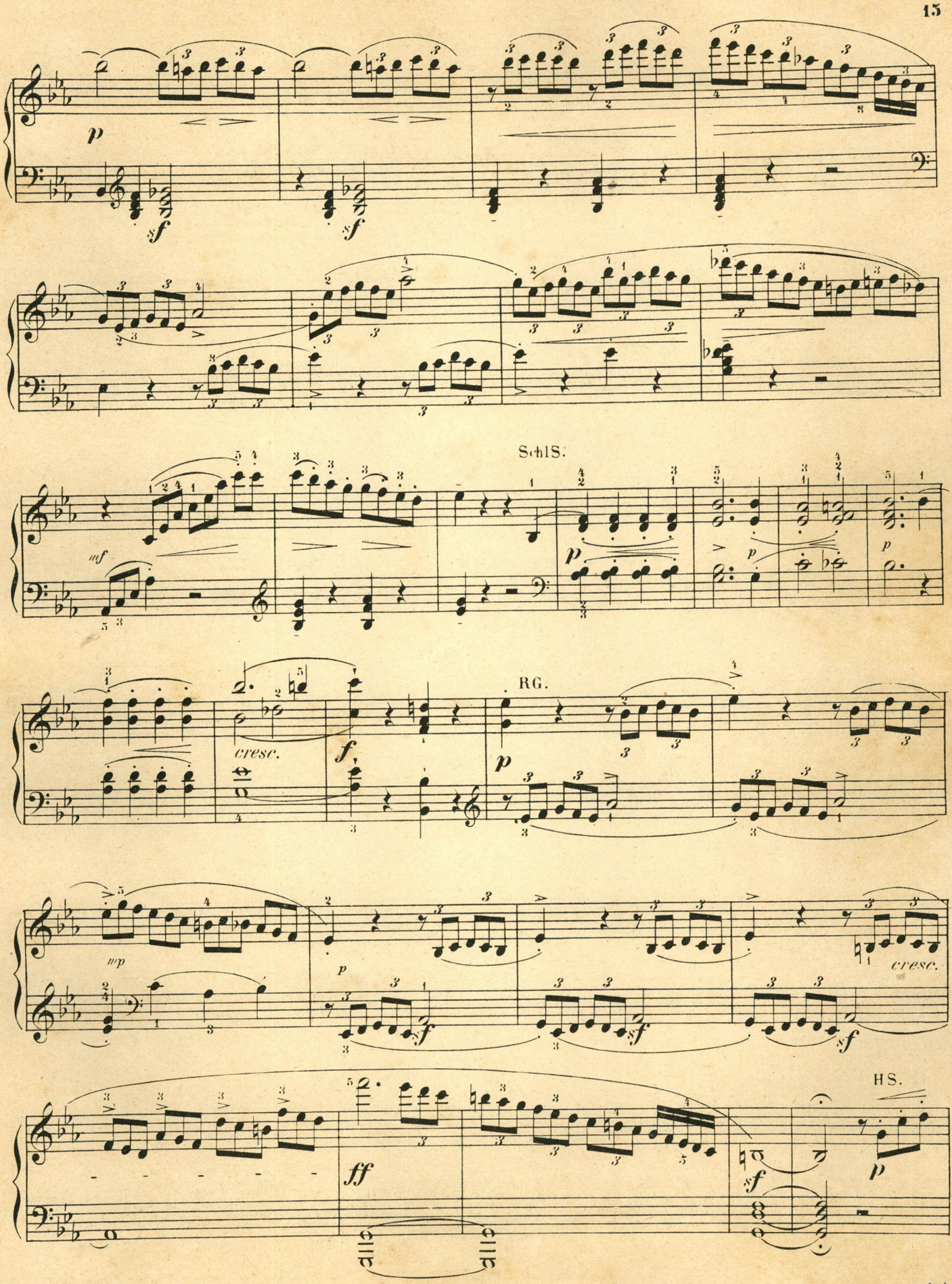


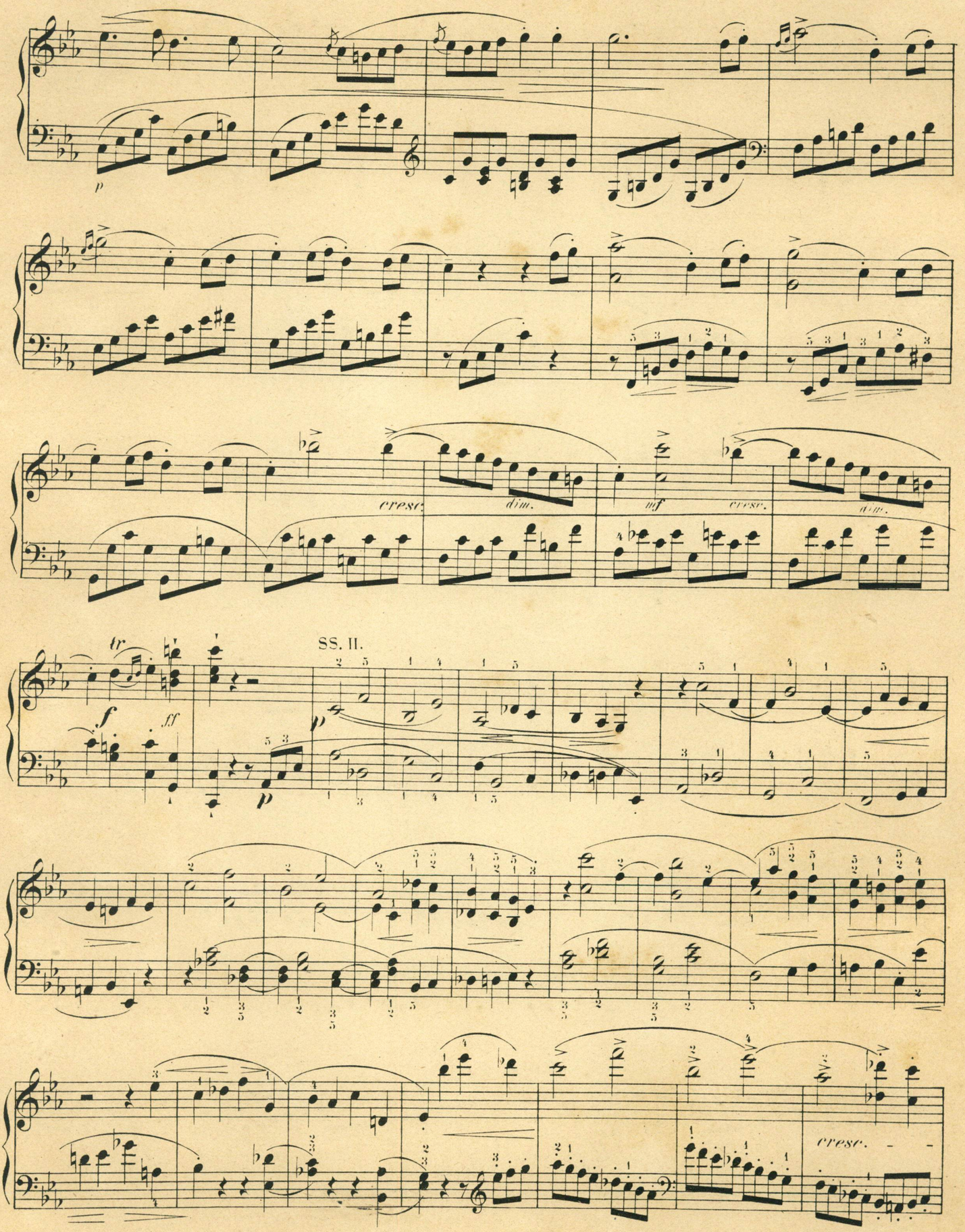
b) Den Vorschlag mit den Begleitungsnoten zusammen anschlagen, aber möglichst kurz, und mit dem Accent auf der Hauptnote.

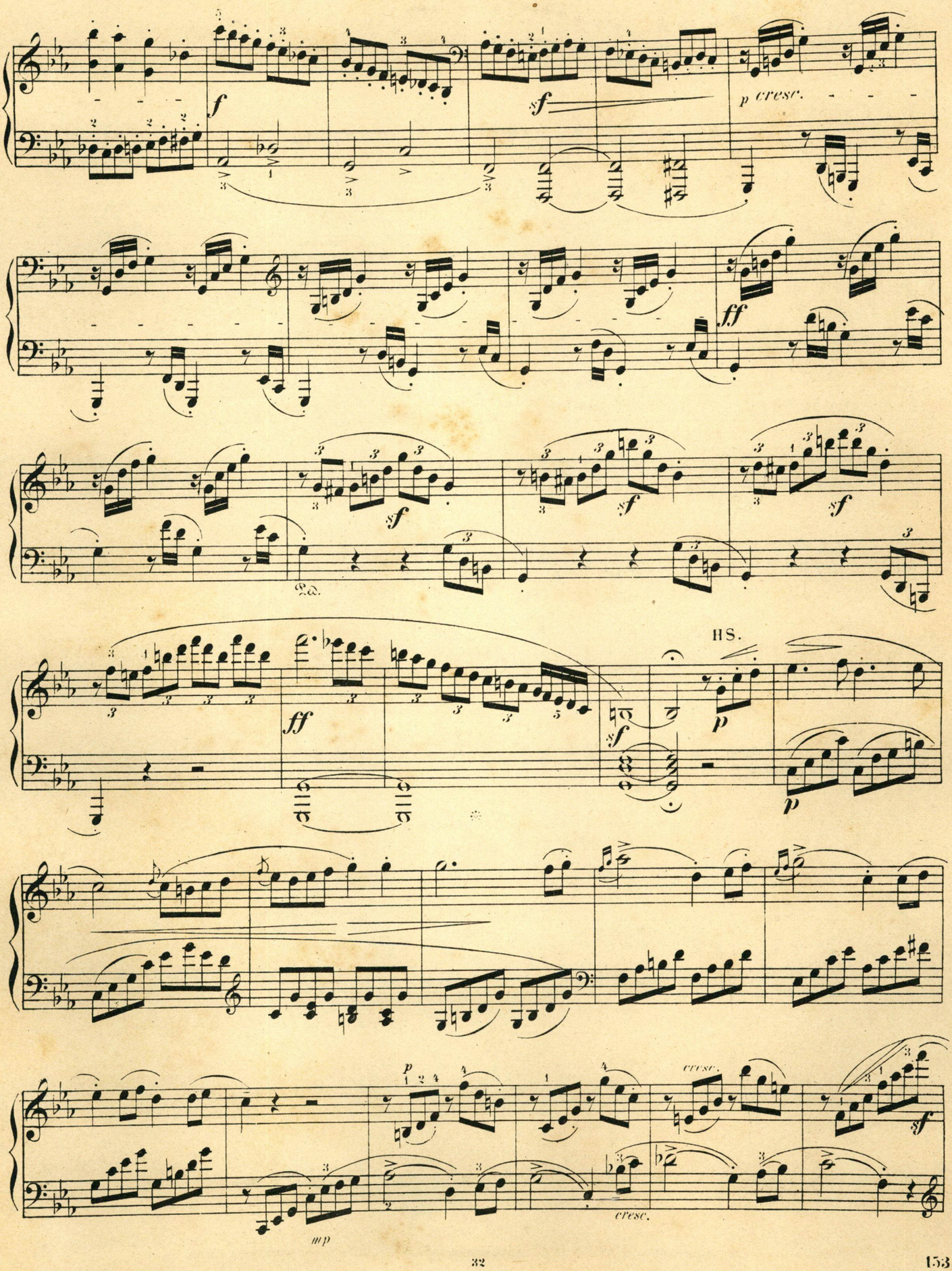
Rondo.

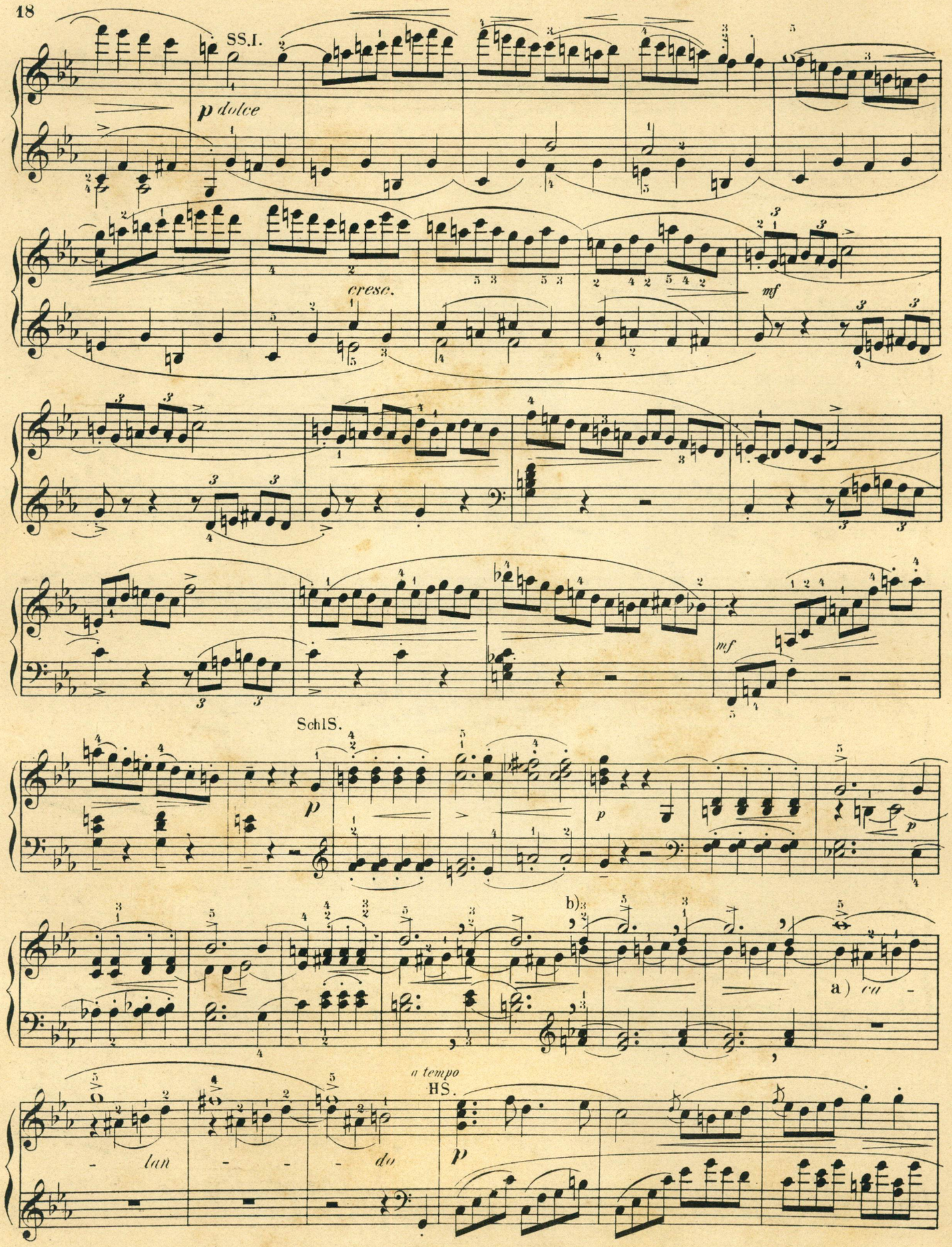
Allegro. ♩ = 92.



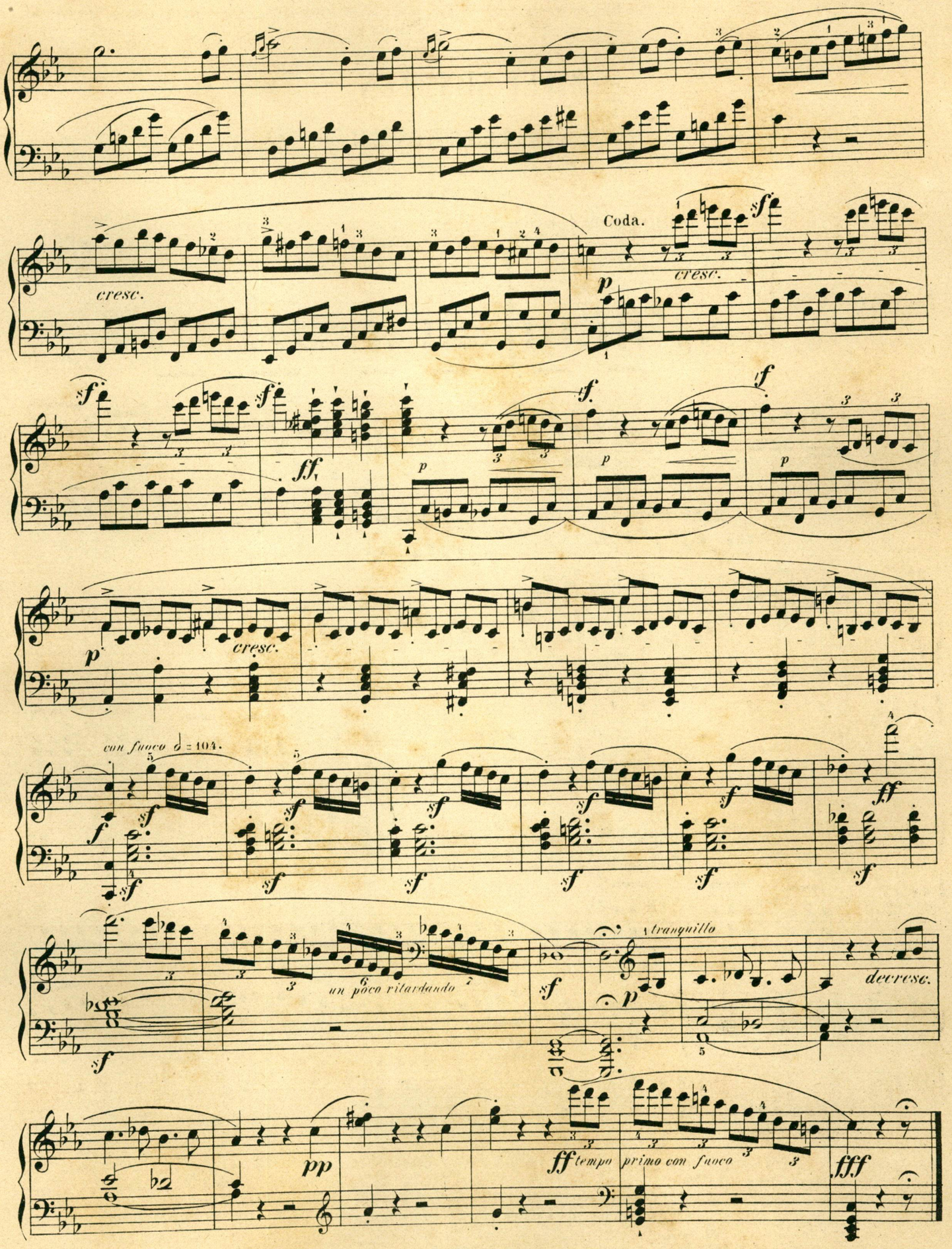

SchlS.
RG.
HS.


p
cresc.
dim.
mf
cresc.
dim.
tr
f
ff
SS. II.
p
p
cresc.


f
sf
p cresc.
ff
sf
sf
sf
Ped.
HS.
ff
sf
p
p
p
cresc.
cresc.
sf
mp



a) *calando* bedeutet hier, wie gewöhnlich, eine Abnahme sowohl in der Stärke des Tons als in der Schnelligkeit der Bewegung.
b) Mit einem solchen Komma bezeichnen wir rhythmische Einschnitte, welche der Spieler hervortreten lassen muss.


cresc.
Coda.
cresc.
cresc.
con fuoco ♩= 104.
un poco ritardando
tranquillo
decresc.
tempo
primo con fuoco

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, RG. Rückgang, ÜG. Übergang, MS. Mittelsatz.

ZWEI SONATEN

von

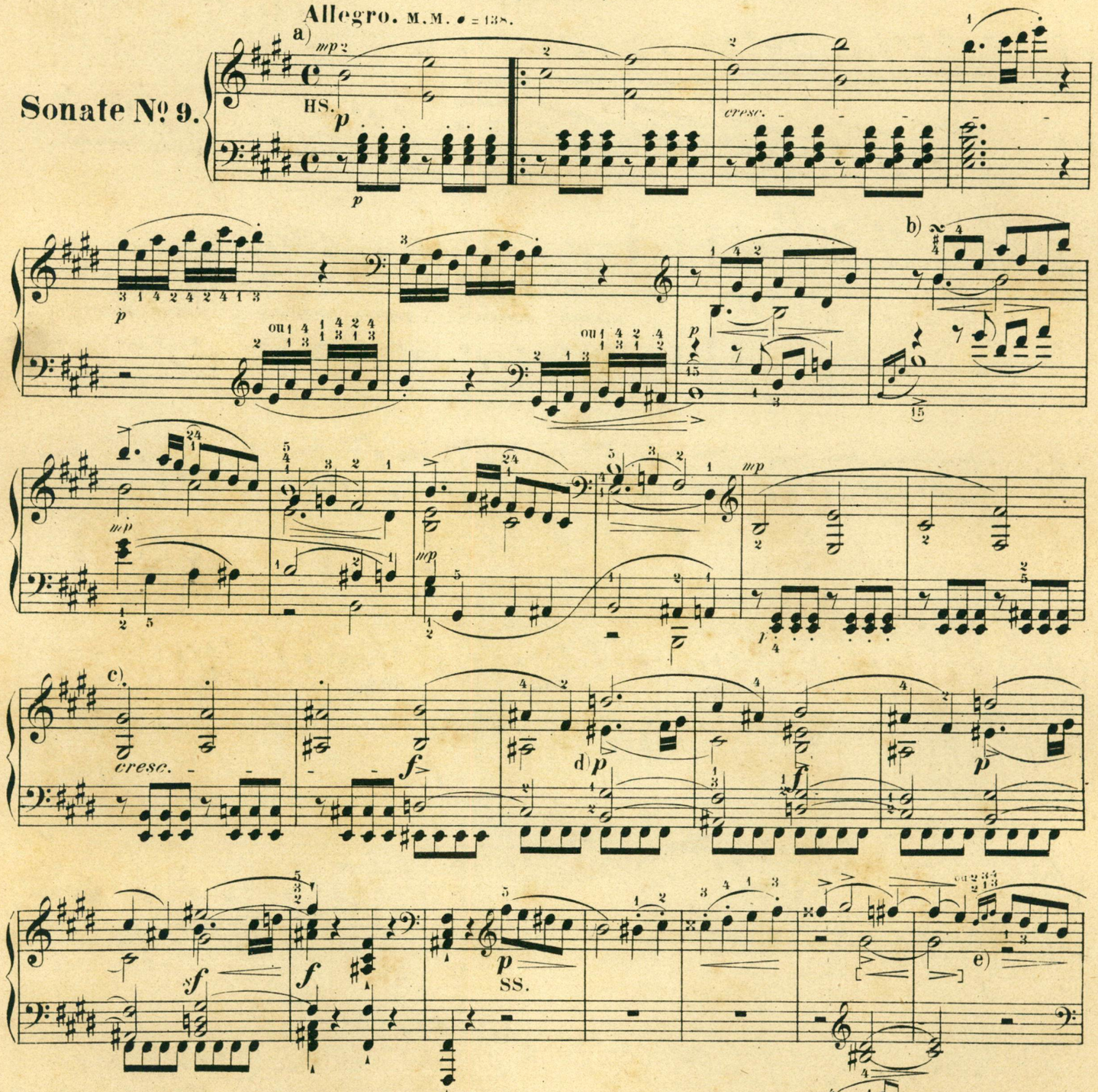
L. van BEETHOVEN.

Der Baronin von Braun gewidmet.

Op. 14. No 1.

Sonate No 9.

Allegro. M.M. ♩ = 138.

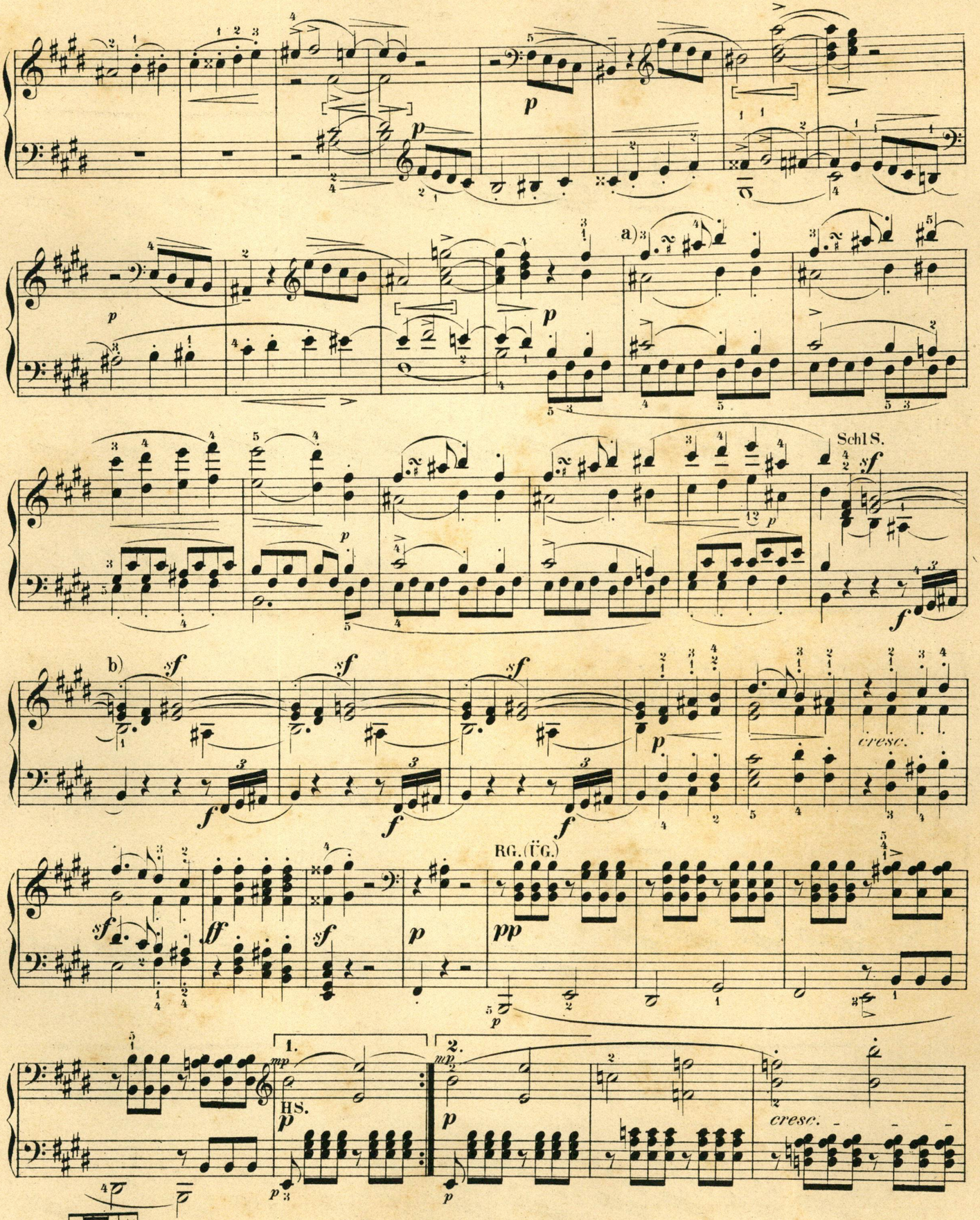


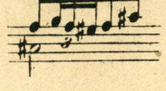
a) *mp* (*mezzo piano*, ziemlich schwach) bedeutet einen zwischen *p* und *mf* stehenden Stärkegrad.

c) Ein starkes Viertel lang zu halten.

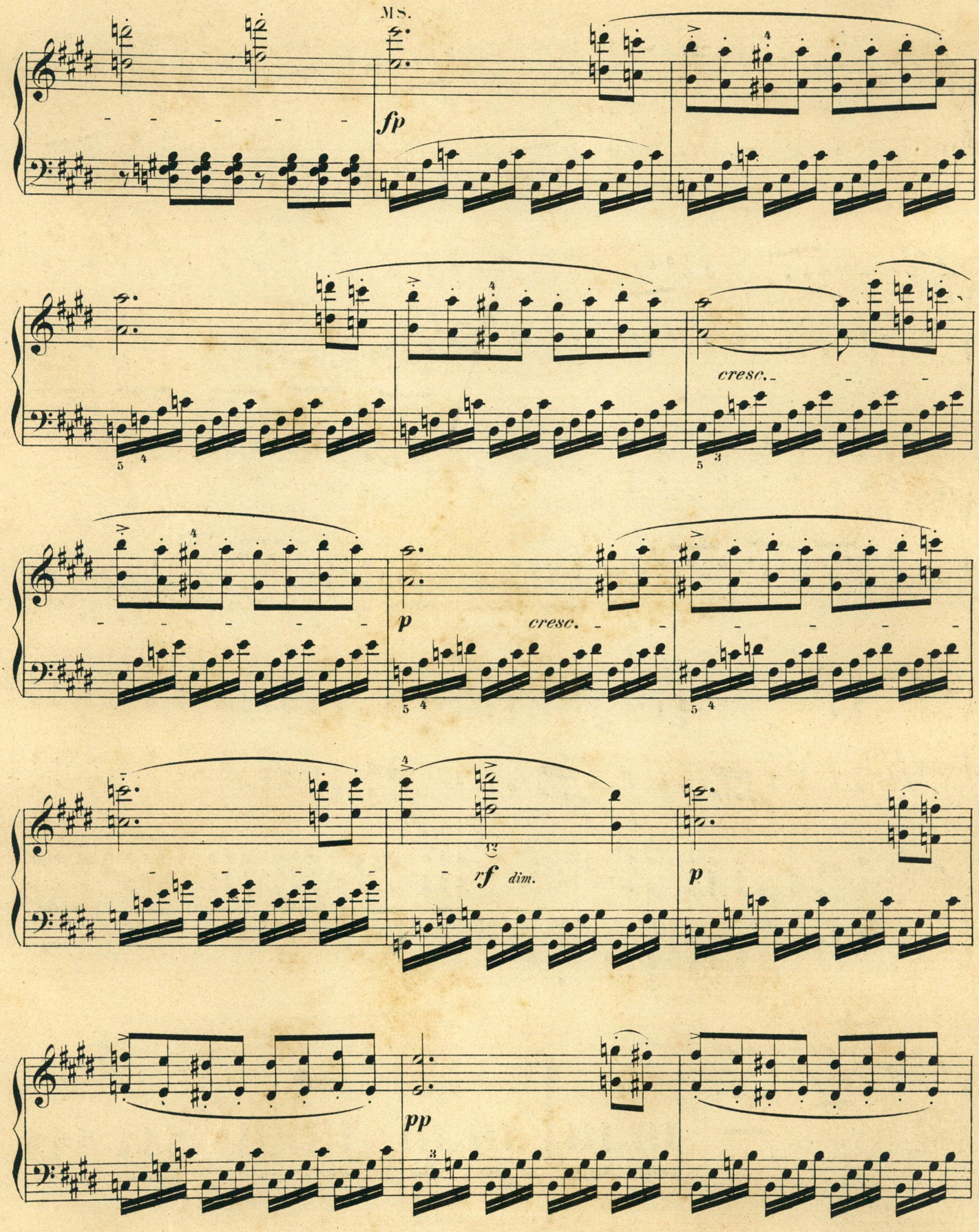
d) *forte* und *piano* scharf von einander abzugrenzen und die ersten Noten des *piano* nur sanft hervorzuheben.

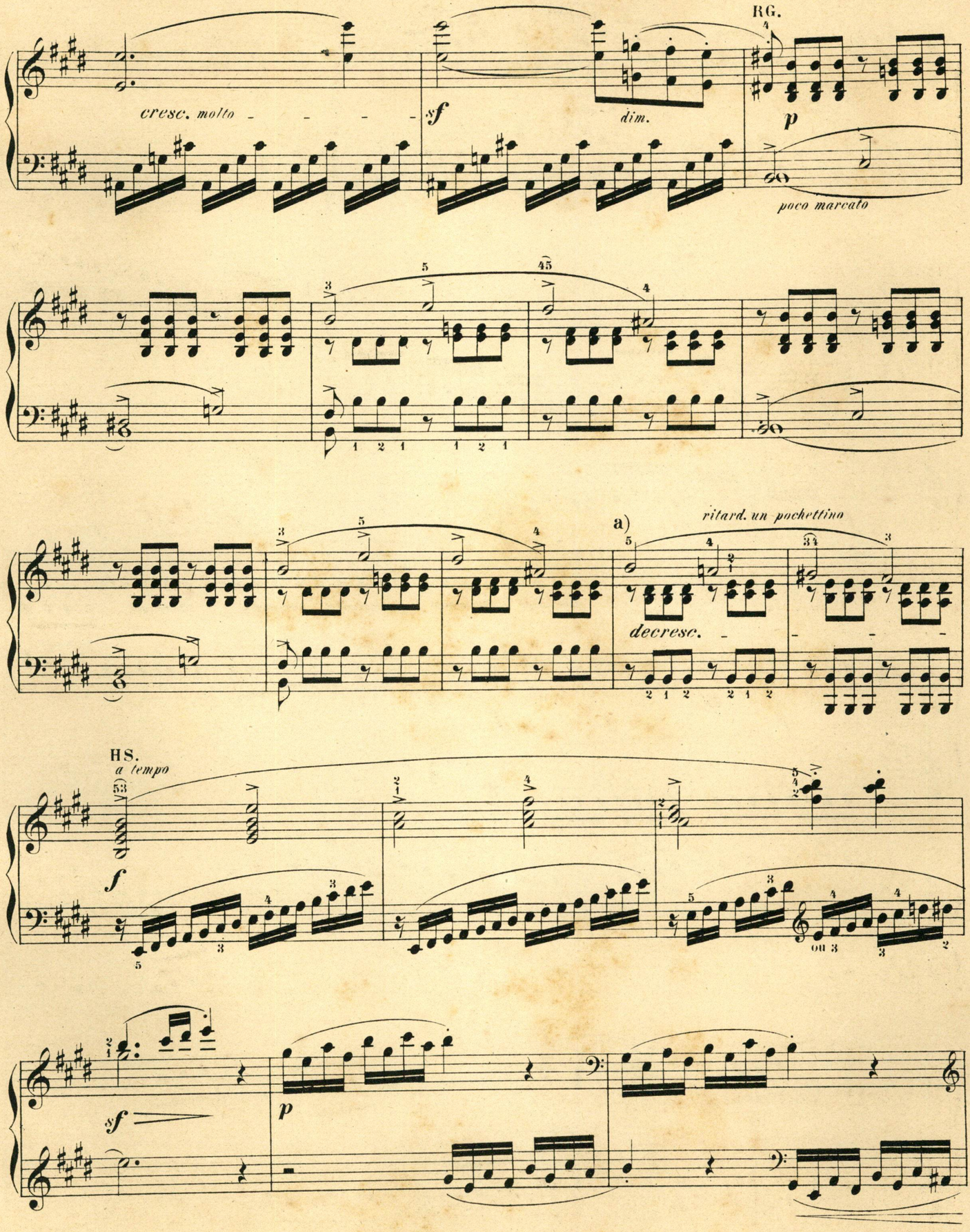
e) Dieser Vorschlag ist noch während der Geltung des zweiten Viertels auszuführen, so dass das e des 3ten Viertels pünktlich auf den 3ten Schlag eintrifft:



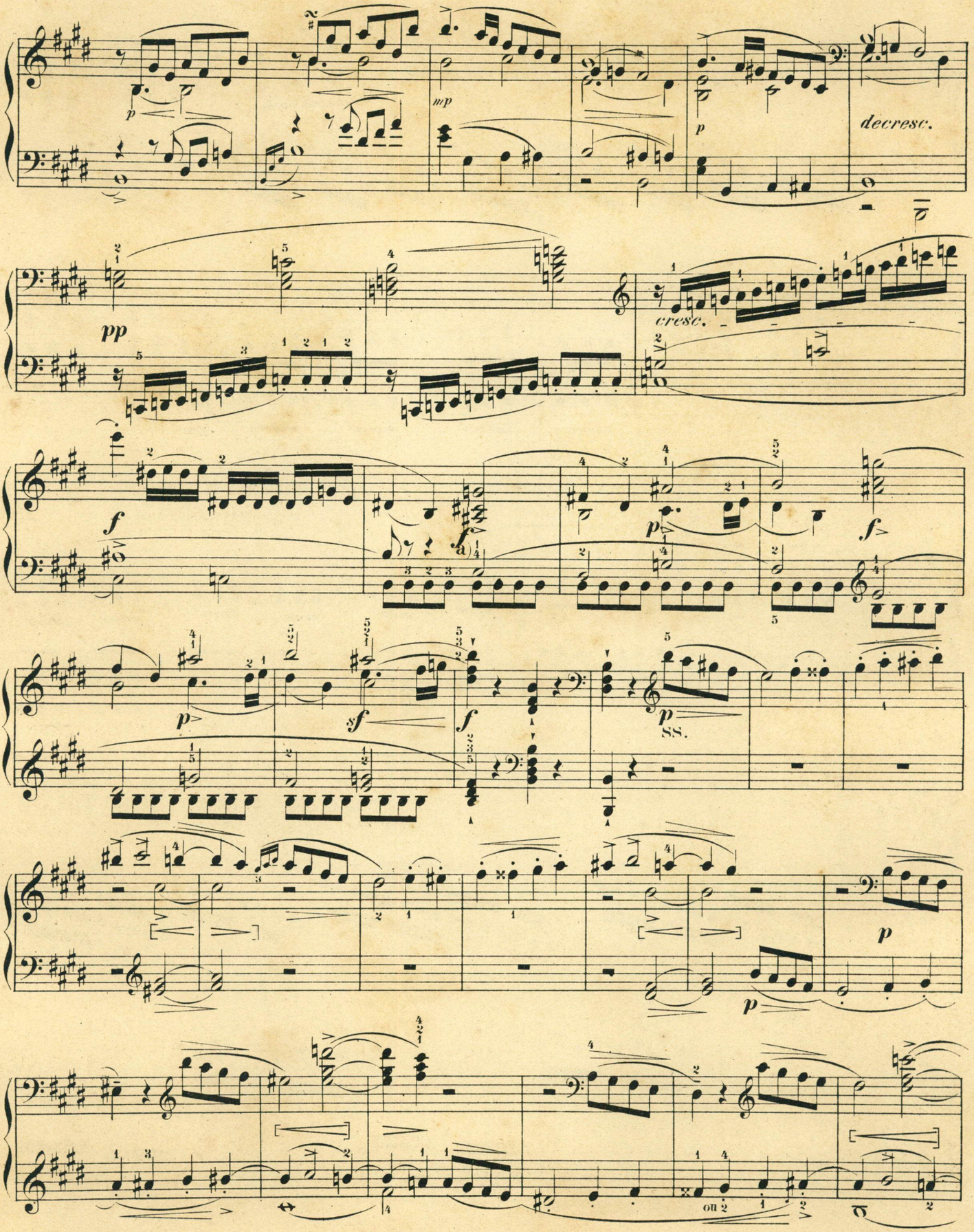
a) 

b) Die Bögen über der Oberstimme hier und an der entsprechenden späteren Stelle sind ohne Zweifel unpünktlich gesetzt und sollten nur das zweite Viertel mit der folgenden Halben verbinden, wornach also, wie in der dritten Stimme mit dem *ais*, so in den beiden höhern Stimmen mit dem *fis* und *dis* frisch anzusetzen ist – was wir durch den unter dem Bogen über dem ersten Viertel gesetzten Punkt angedeutet haben.

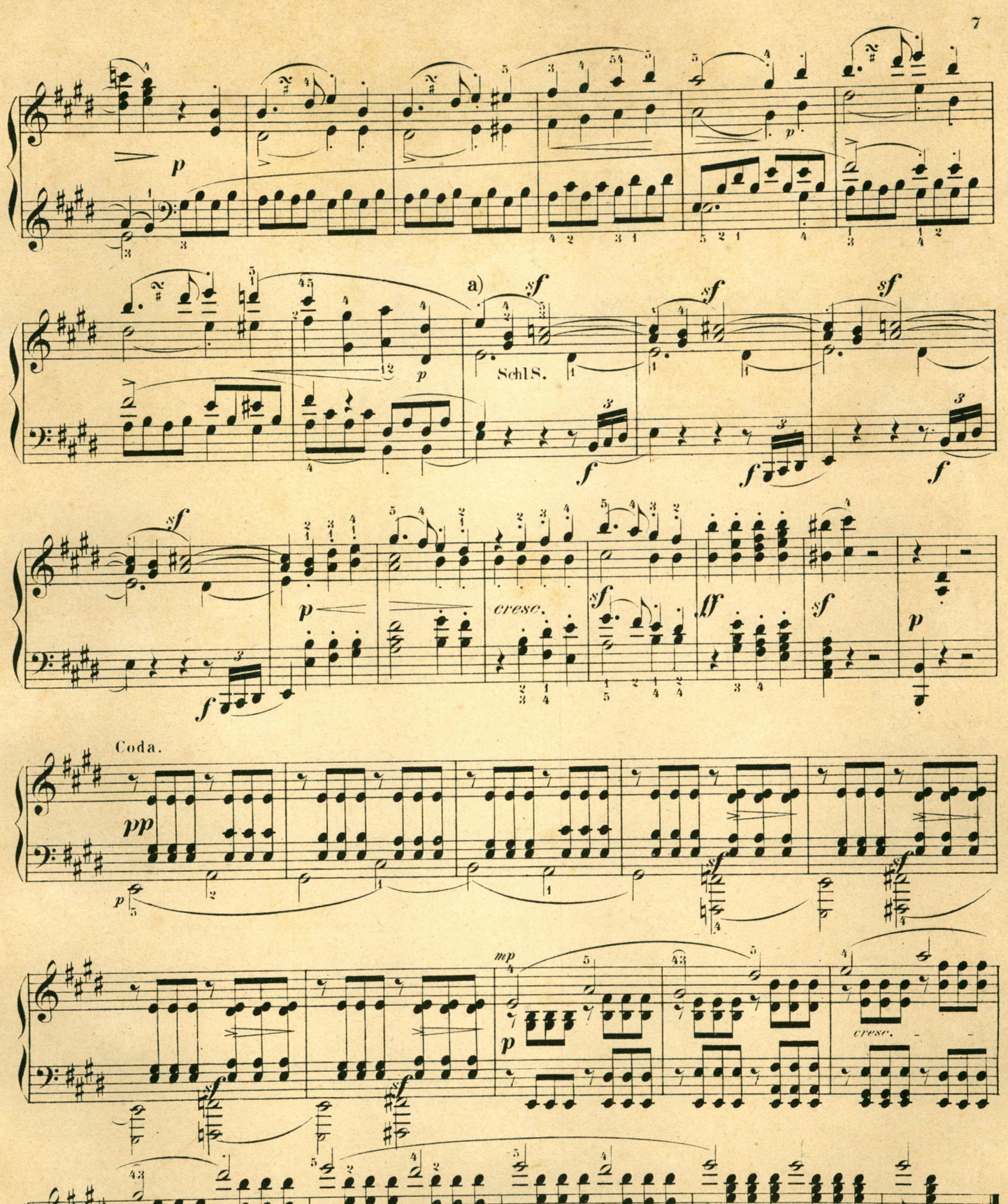

MS.
fp
cresc.
p
cresc.
rf
dim.
p
pp



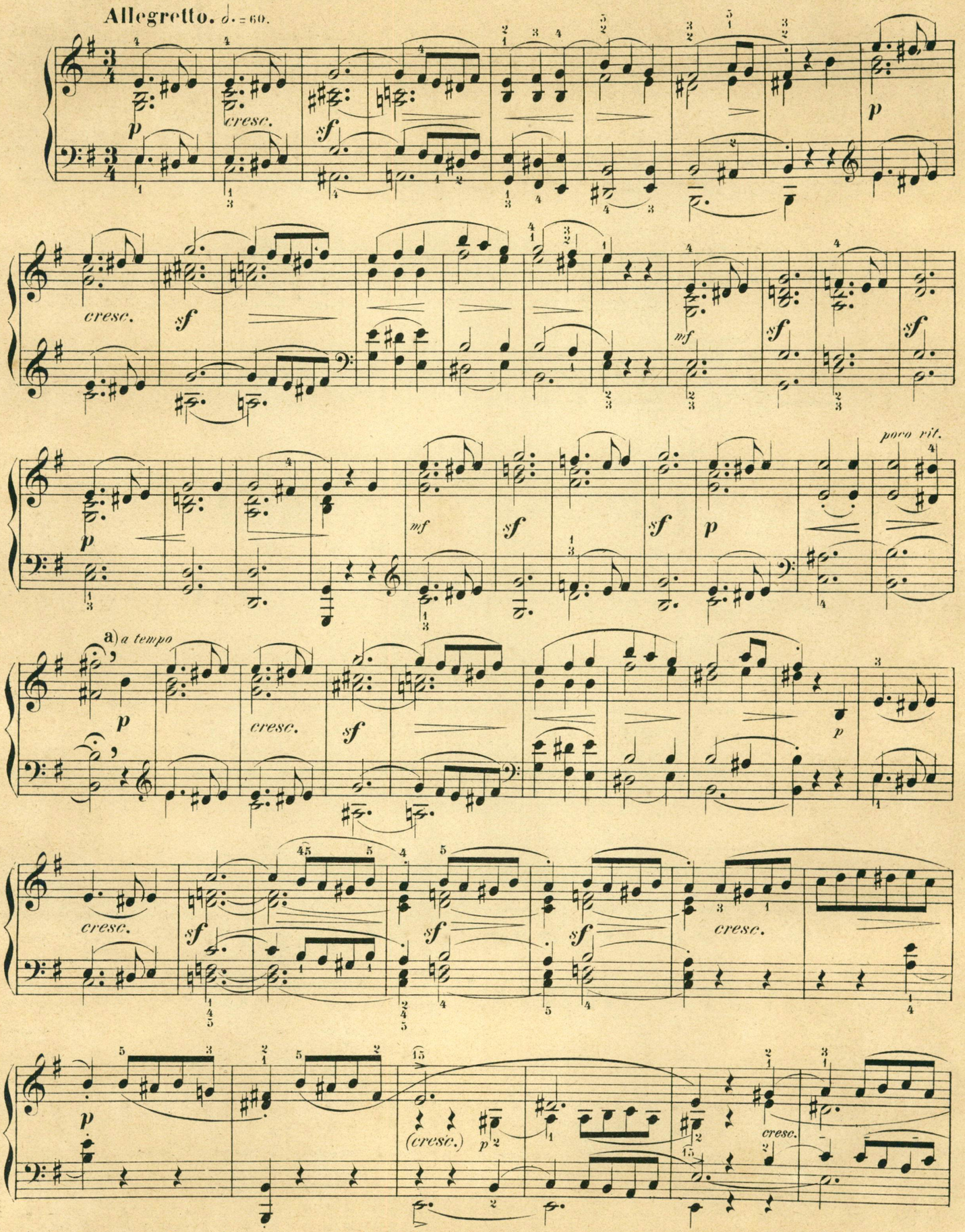
a) Auch in diesem *decrescendo* muss die Oberstimme vor den Begleitungsnoten noch etwas hervortreten.



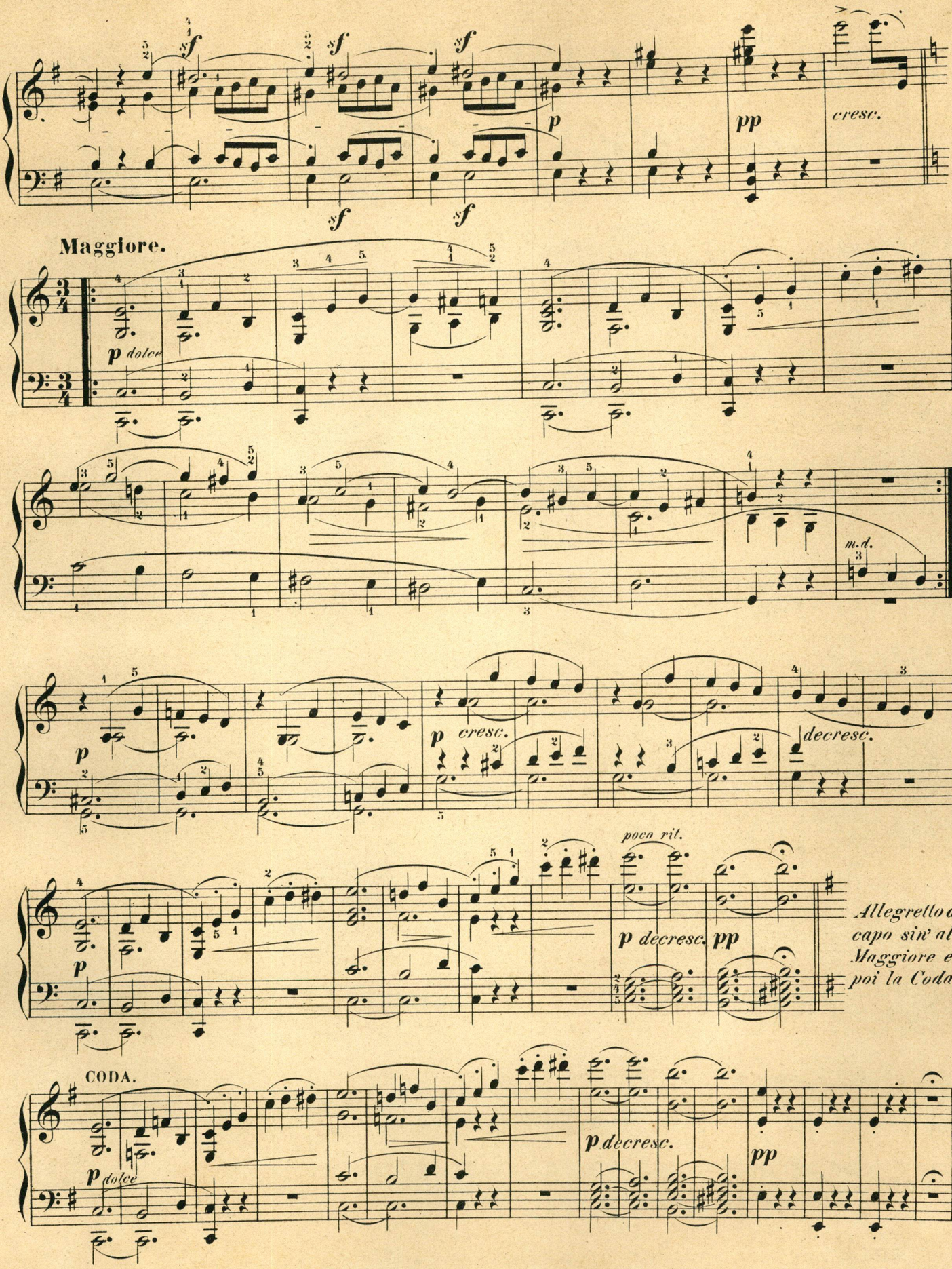
a) Man hebe diese Tenorstimme so weit hervor, dass ihre Bildung aus dem Hauptmotiv bemerklich wird.



a) Siehe Seite 157, b).

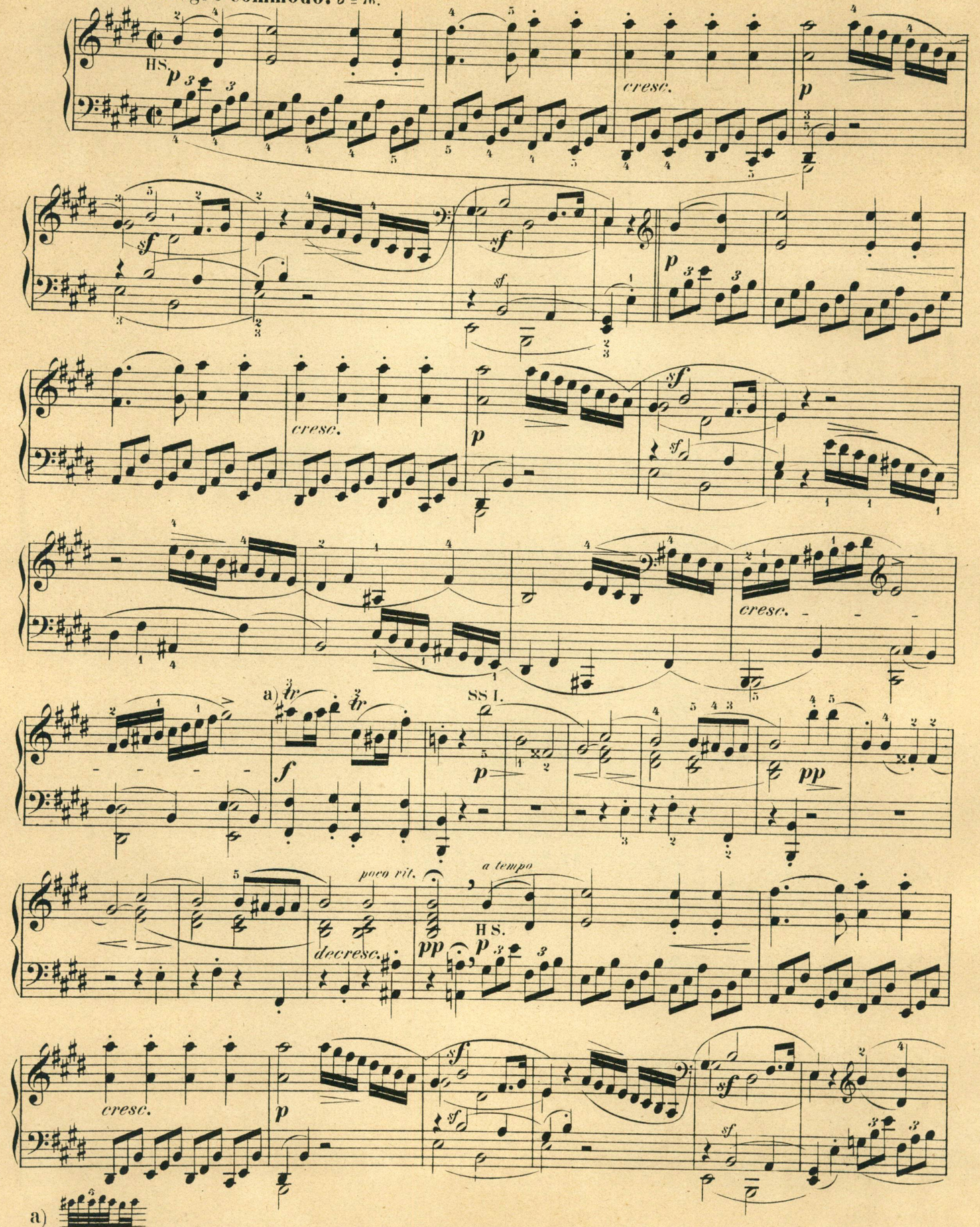


a) Mit einem solchen Komma bezeichnen wir rhythmische Einschnitte, welche der Spieler hervortreten lassen muss, ohne dass sie in der Composition durch Pausen angedeutet wären.

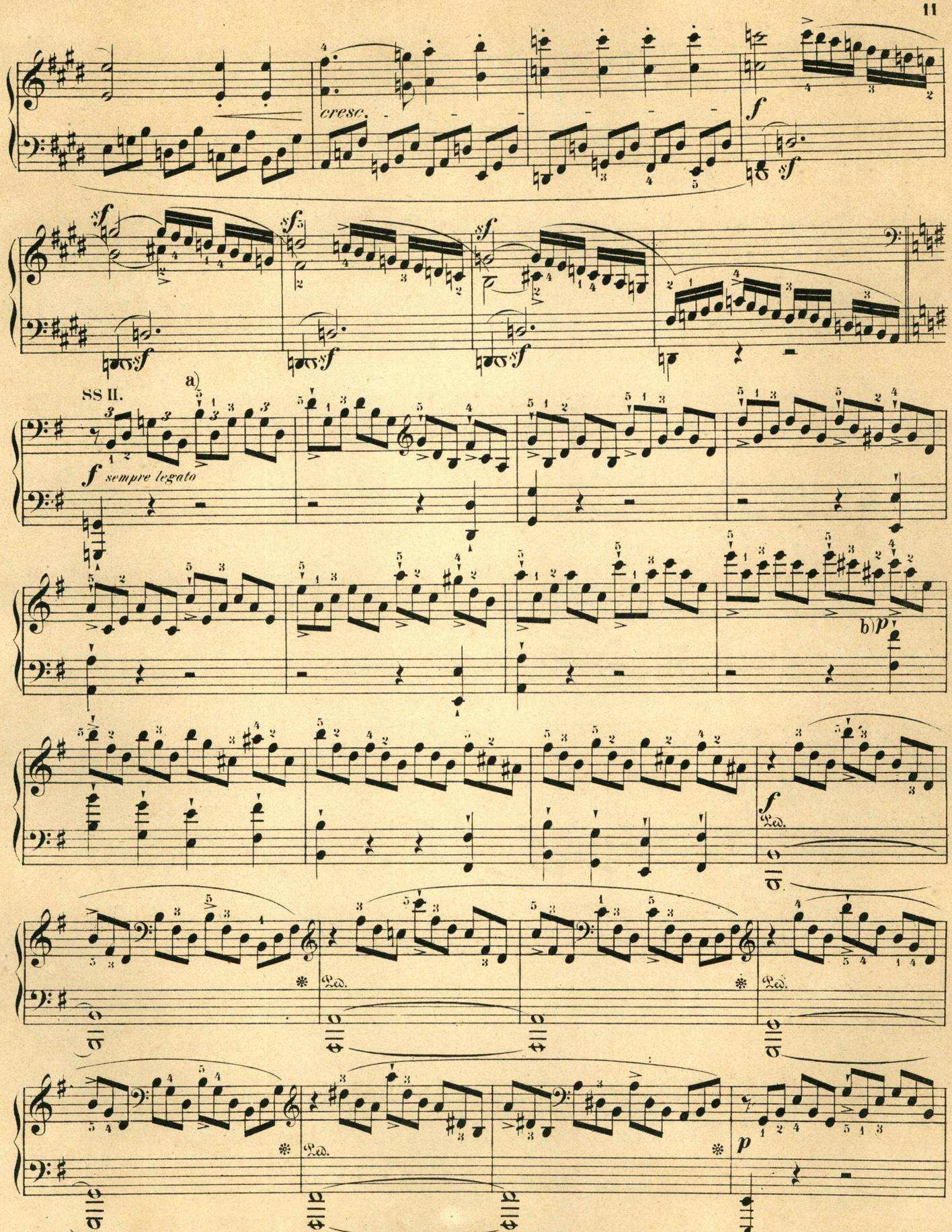

Maggiore.
p dolce
m.d.
p cresc.
decresc.
poco rit.
p decresc. pp
Allegretto da capo sin' al Maggiore e poi la Coda.
CODA.
p dolce
p decresc.
pp

Rondo.

Allegro commodo. ♩ = 76.

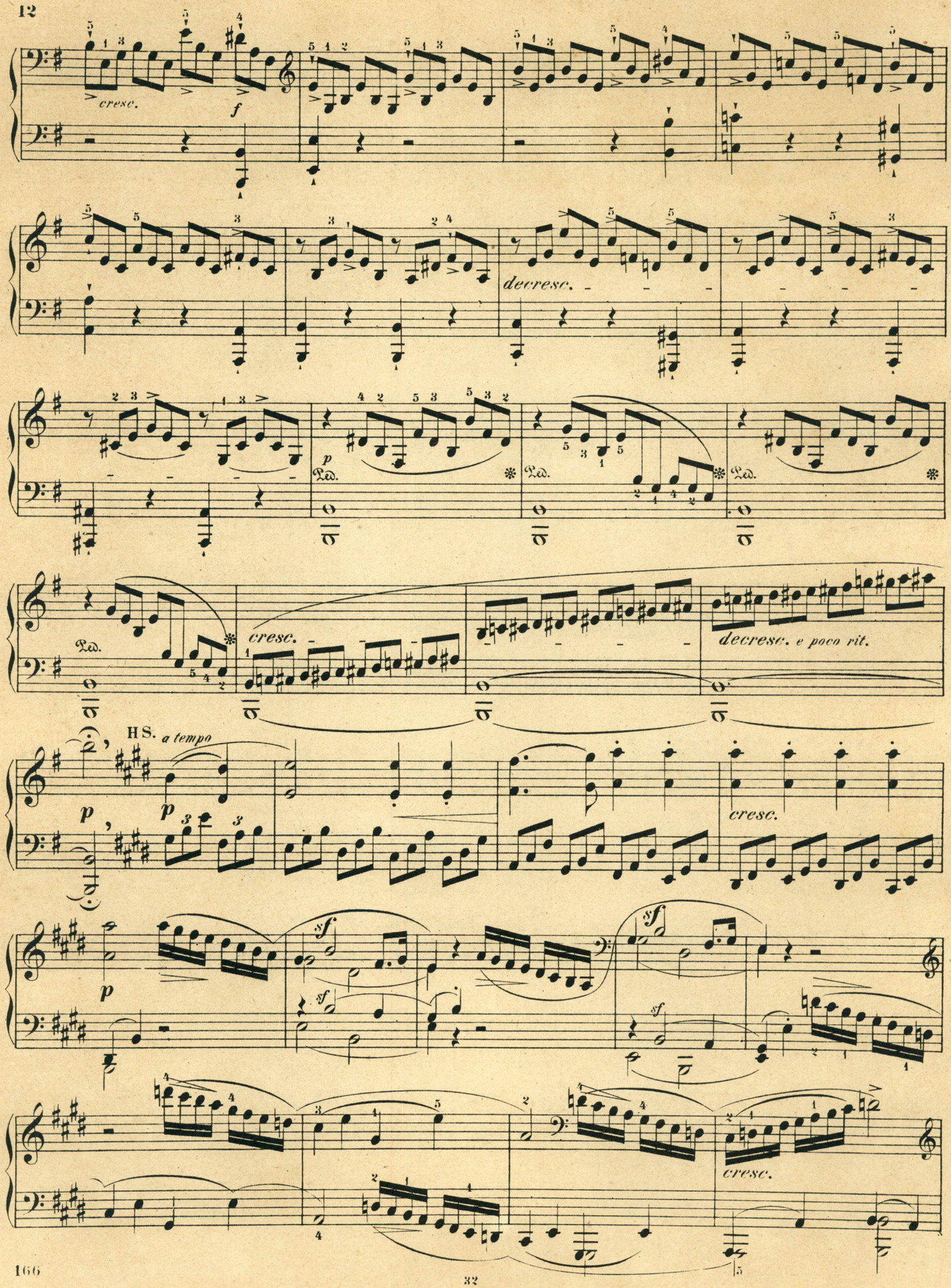


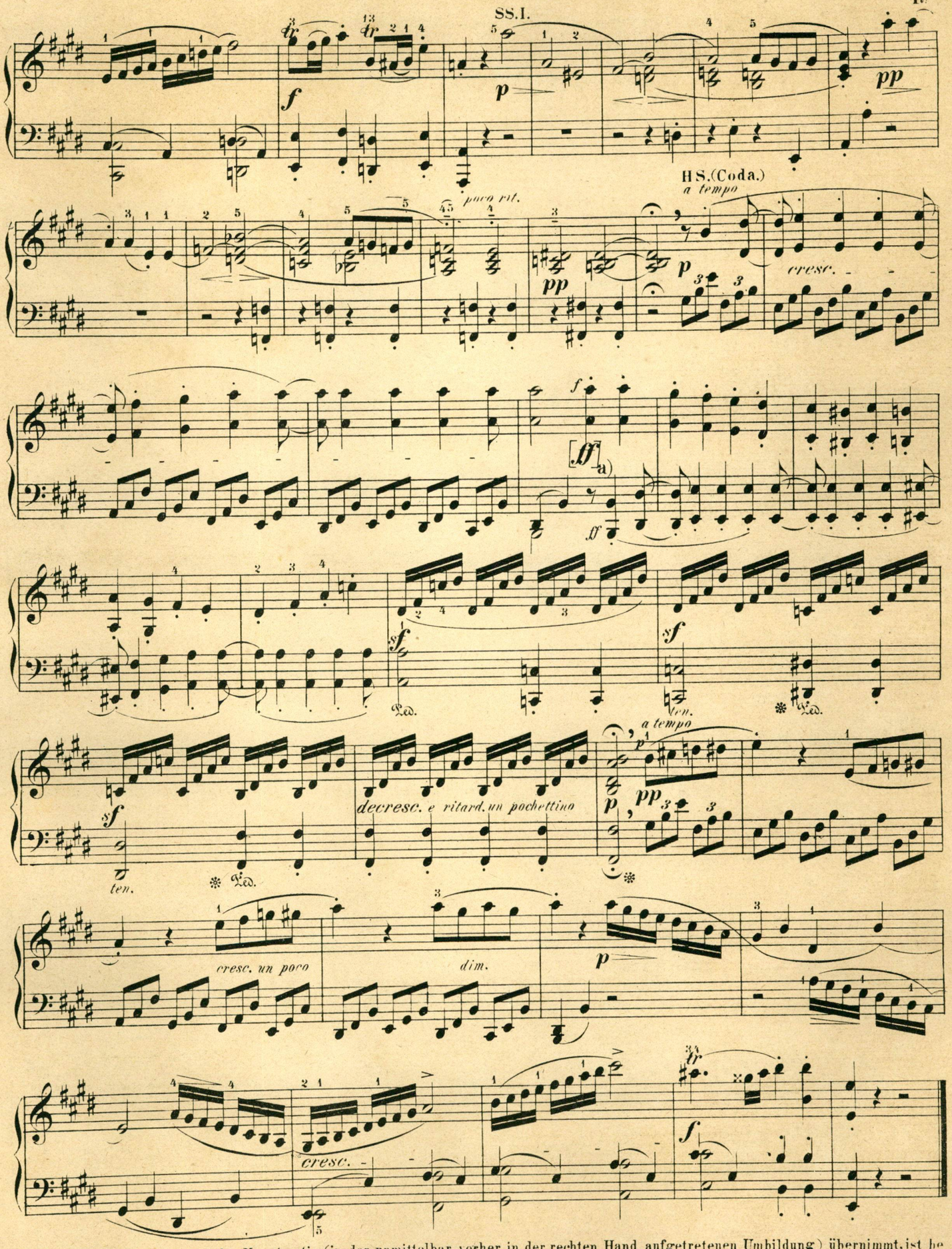
a) 164



a) Die hier zu einzelnen Triolenachteln gesetzten Striche bedeuten, wie manchmal noch bei Beethoven (in älterer Zeit noch gewöhnlicher), nicht ein Abstossen, sondern eine schärfere Betonung der betreffenden Noten.

b) Dieses plötzliche *piano* wohl zu beachten.


cresc.
f
decresc.
p
Ped.
cresc.
decresc. e poco rit.
HS.
a tempo
p
cresc.
sf
cresc.



a) Der Bass, welcher hier das Hauptmotiv (in der unmittelbar vorher in der rechten Hand aufgetretenen Umbildung) übernimmt, ist be sonders stark vorzutragen.

TEMA A | TEMA B | CODETA | DESENVOLVIM. | CODA

Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, DS. Durchführungssatz, Anh. Anhang. Th. Thema, ZwS. Zwischensatz.

ZWEI SONATEN

von

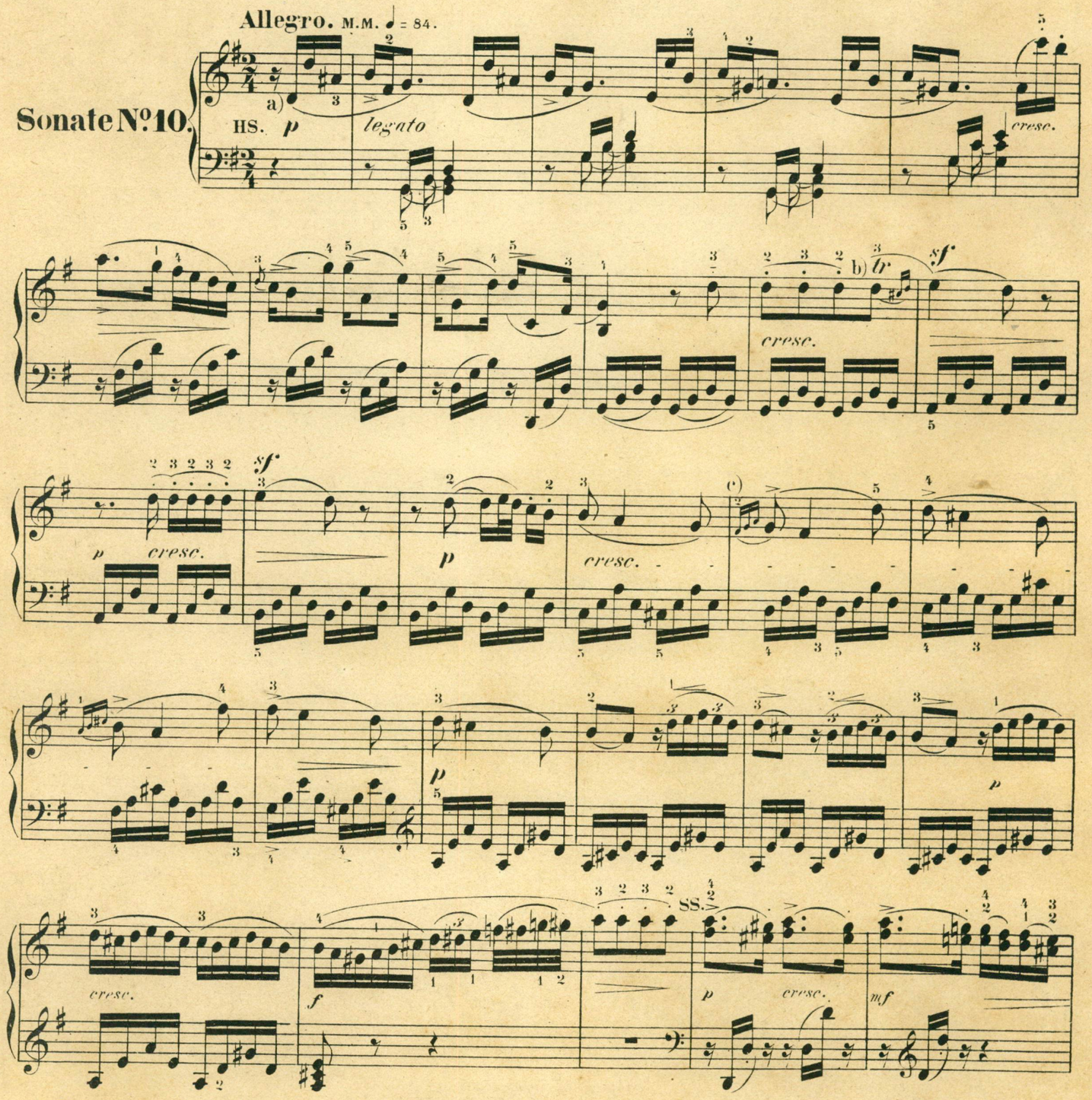
L. van BEETHOVEN.

Der Baronin von Braun gewidmet.

Op. 14. No 2.

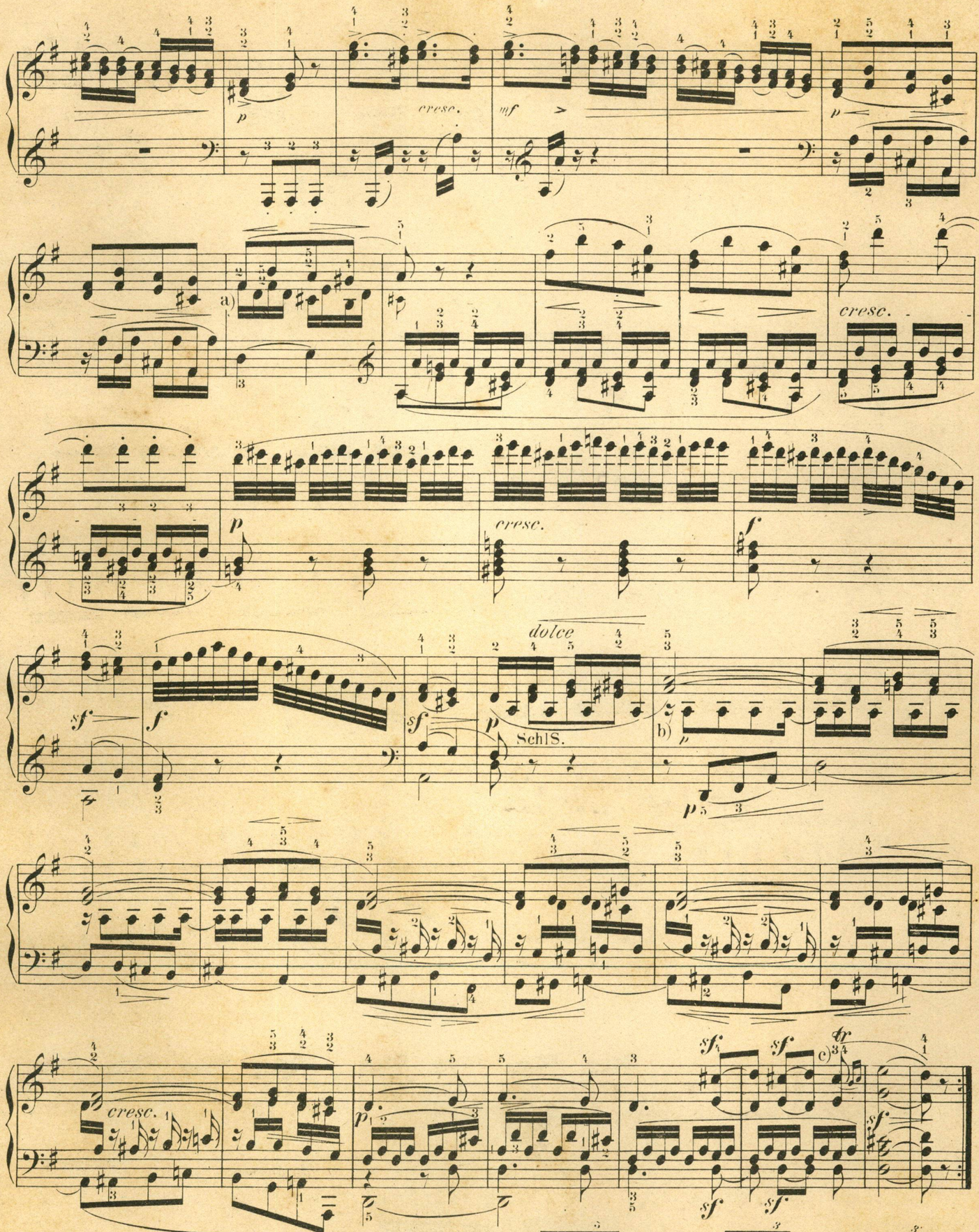
Allegro. M.M. ♩ = 84.

Sonate No 10.



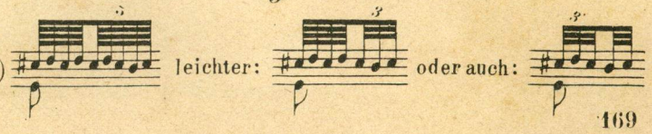
a) Die ganze Figur leicht, aber so vorzutragen, dass durch die Accentuation ihre Stellung im Takte klar wird.

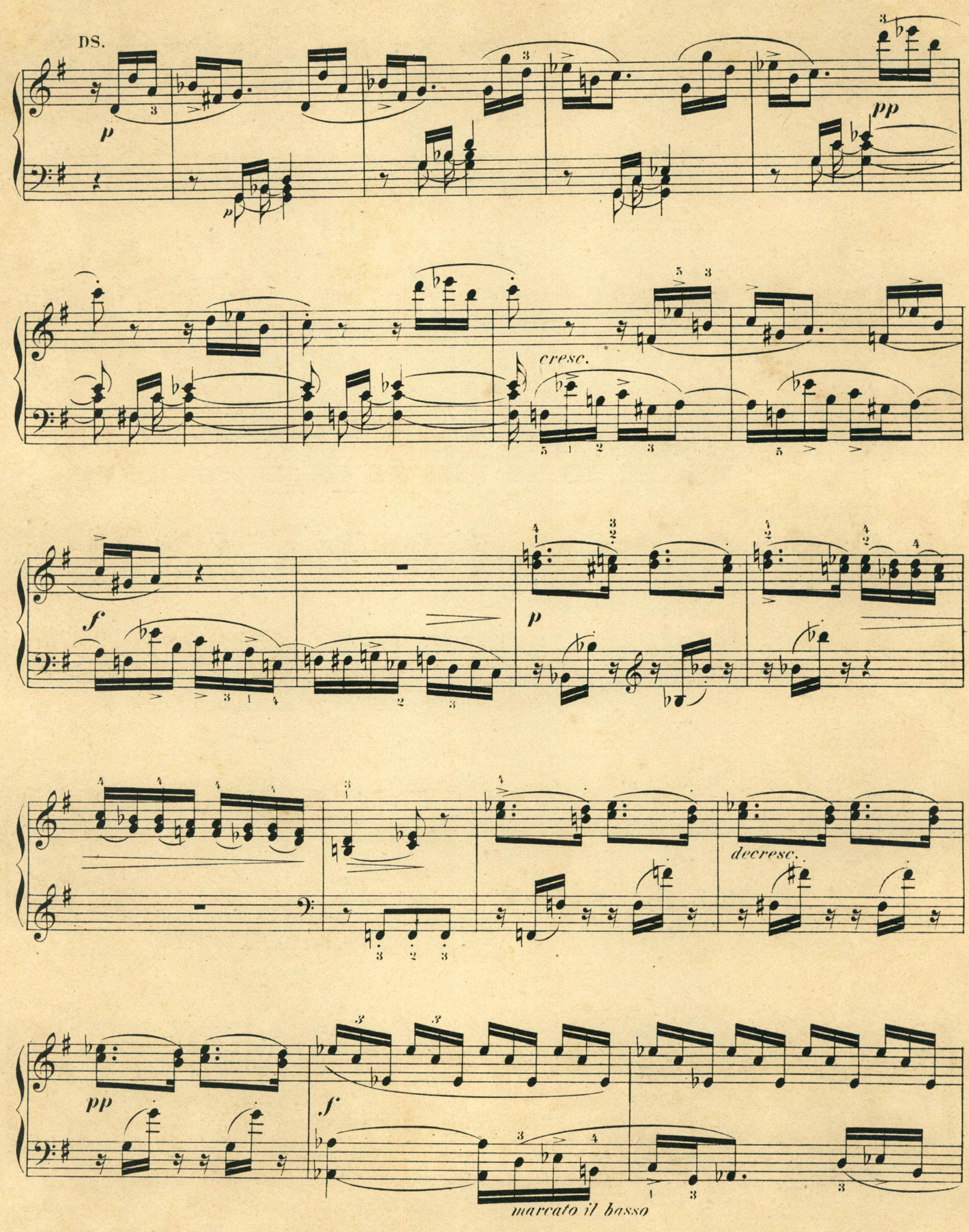
b) c)

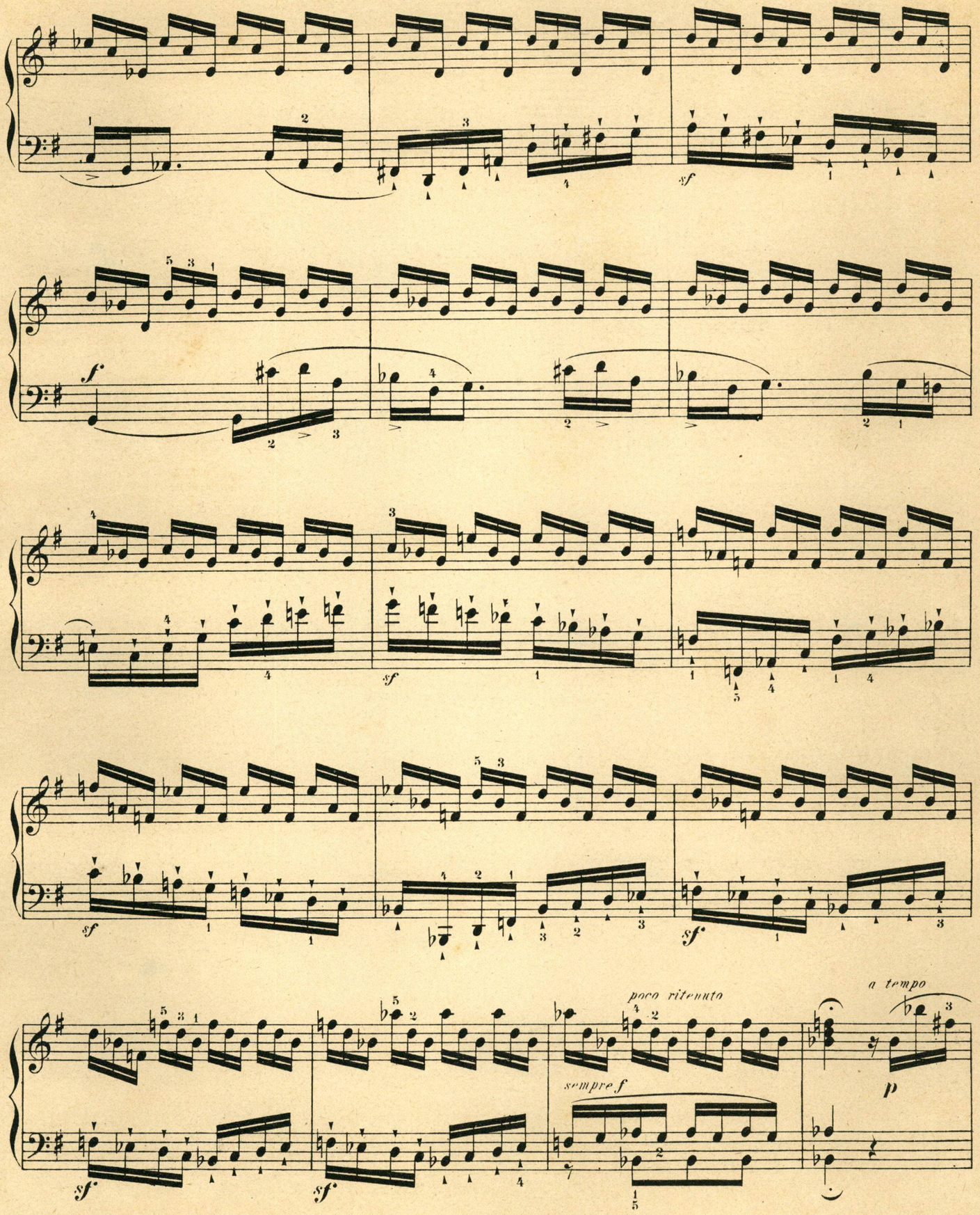


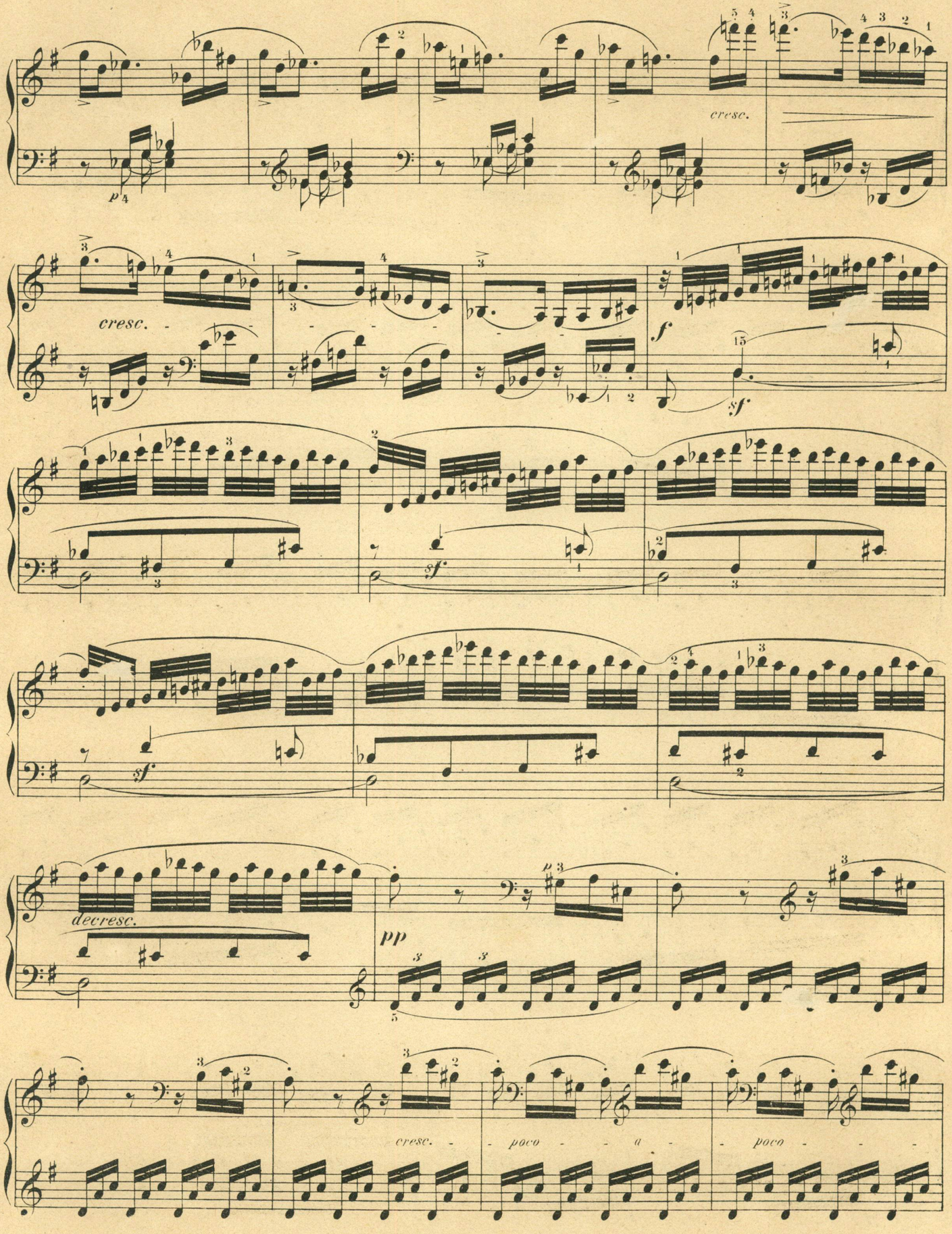
a) Die Mittelstimme gehörig unterzuordnen.

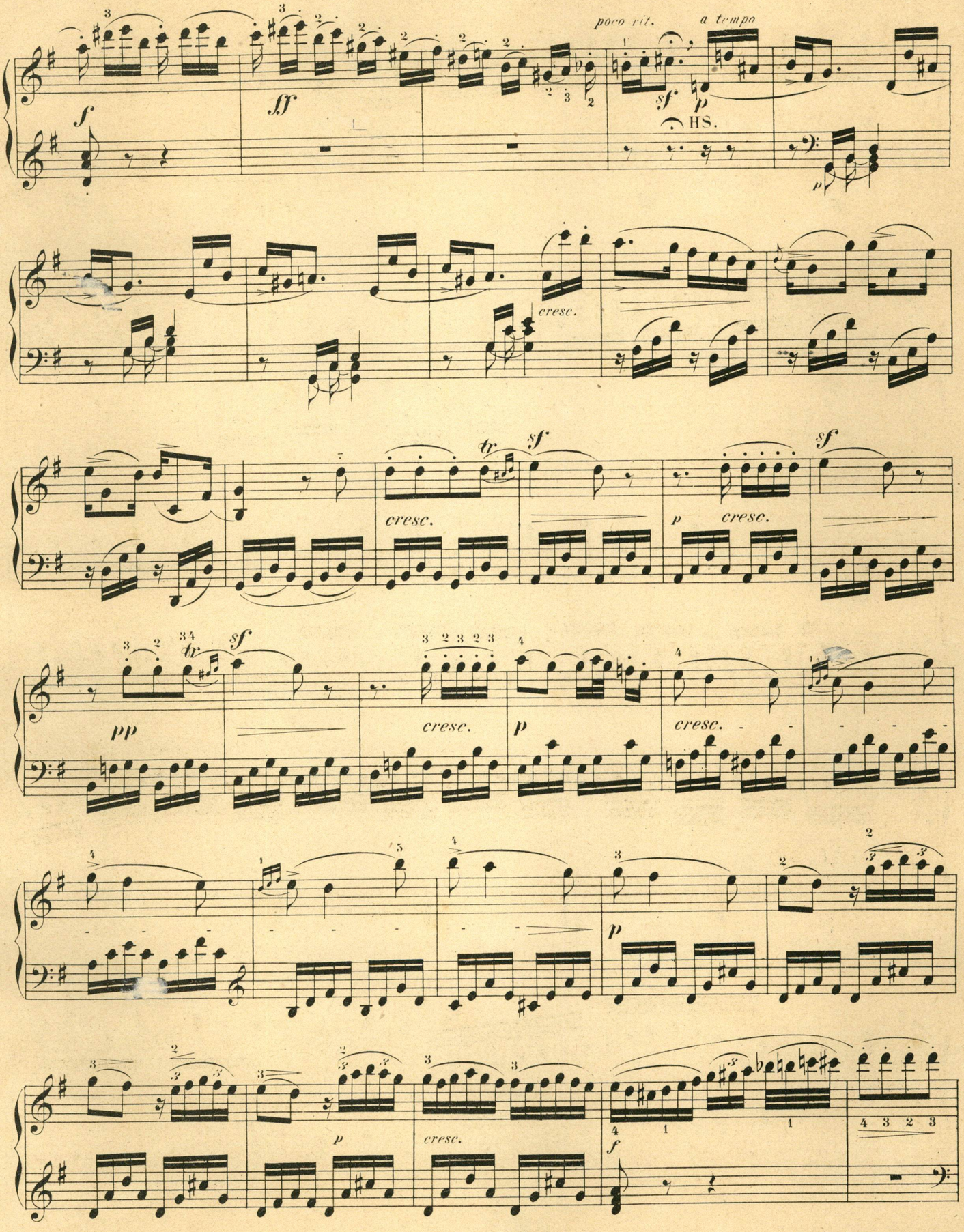
b) Alle diese nachschlagenden Noten untergeordnet zu halten.

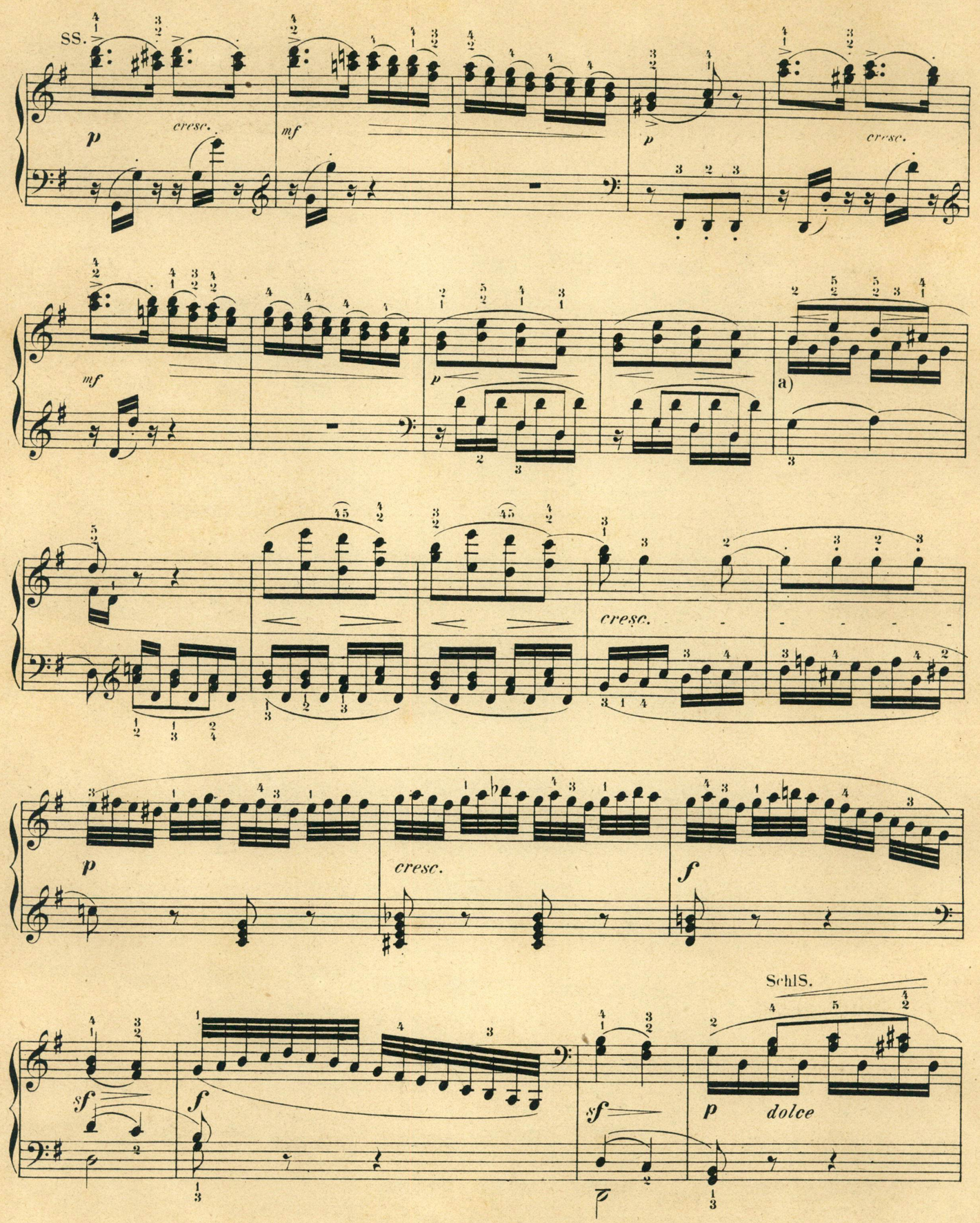
c)  leichter: oder auch:


DS.
p
pp
cresc.
f
p
decresc.
pp
f
marcato il basso

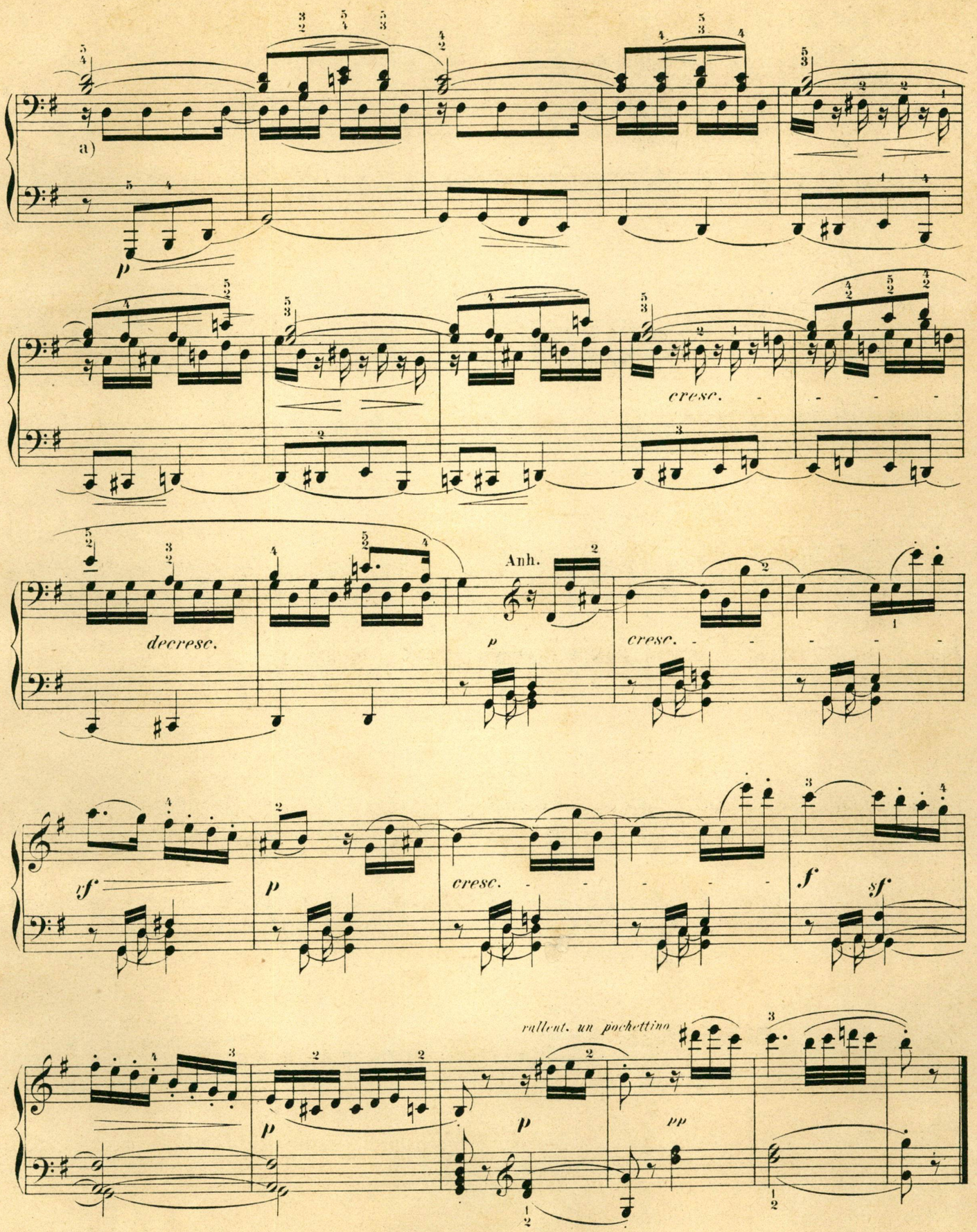

sf
f
sf
sf
sf
poco ritenuto
a tempo
sempre f
p
sf
sf


cresc.
cresc.
f
sf
sf
sf
decresc.
pp
cresc.
poco
a
poco


poco rit.
a tempo
HS.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.



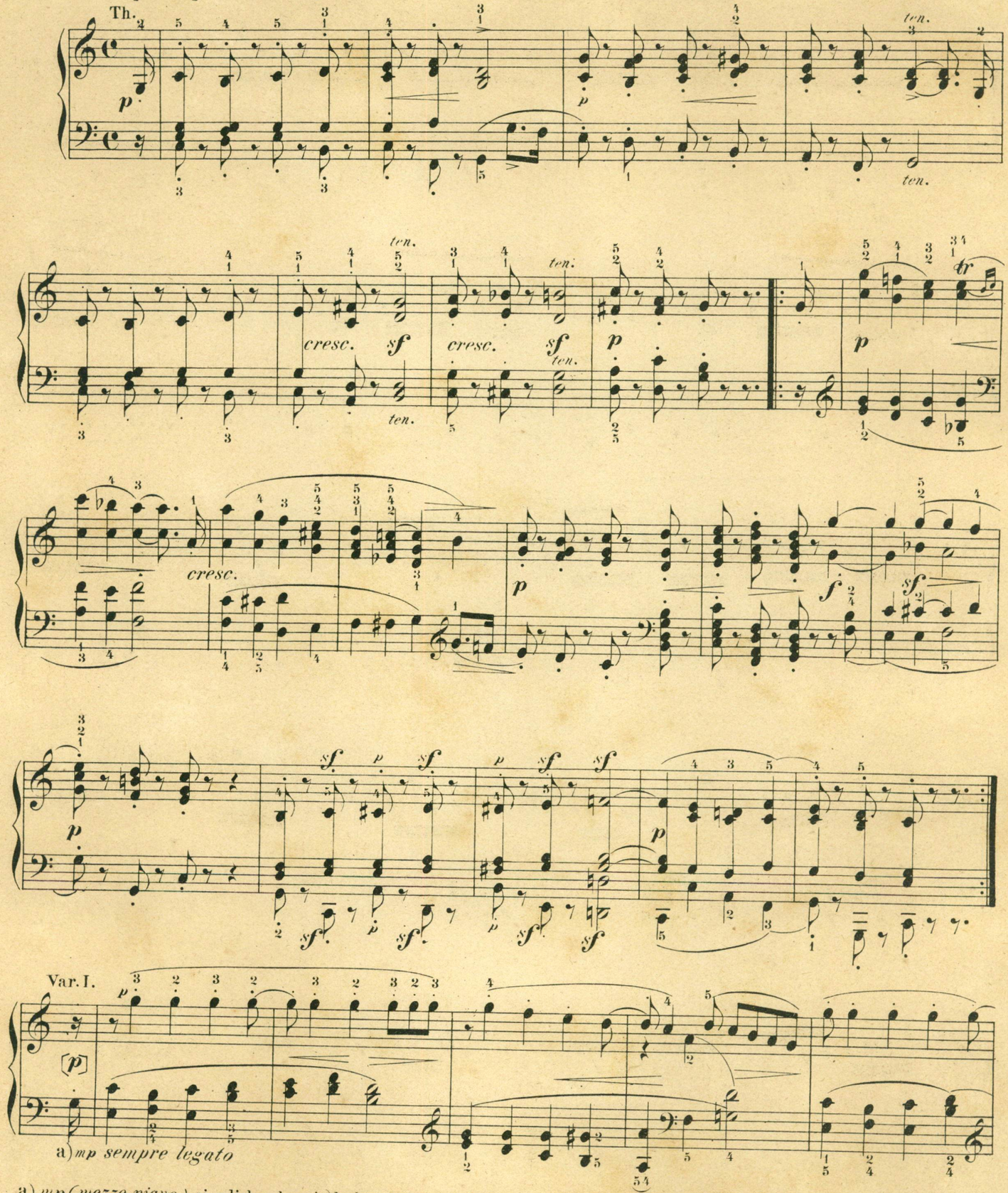
a) Wie Seite 169.a:)



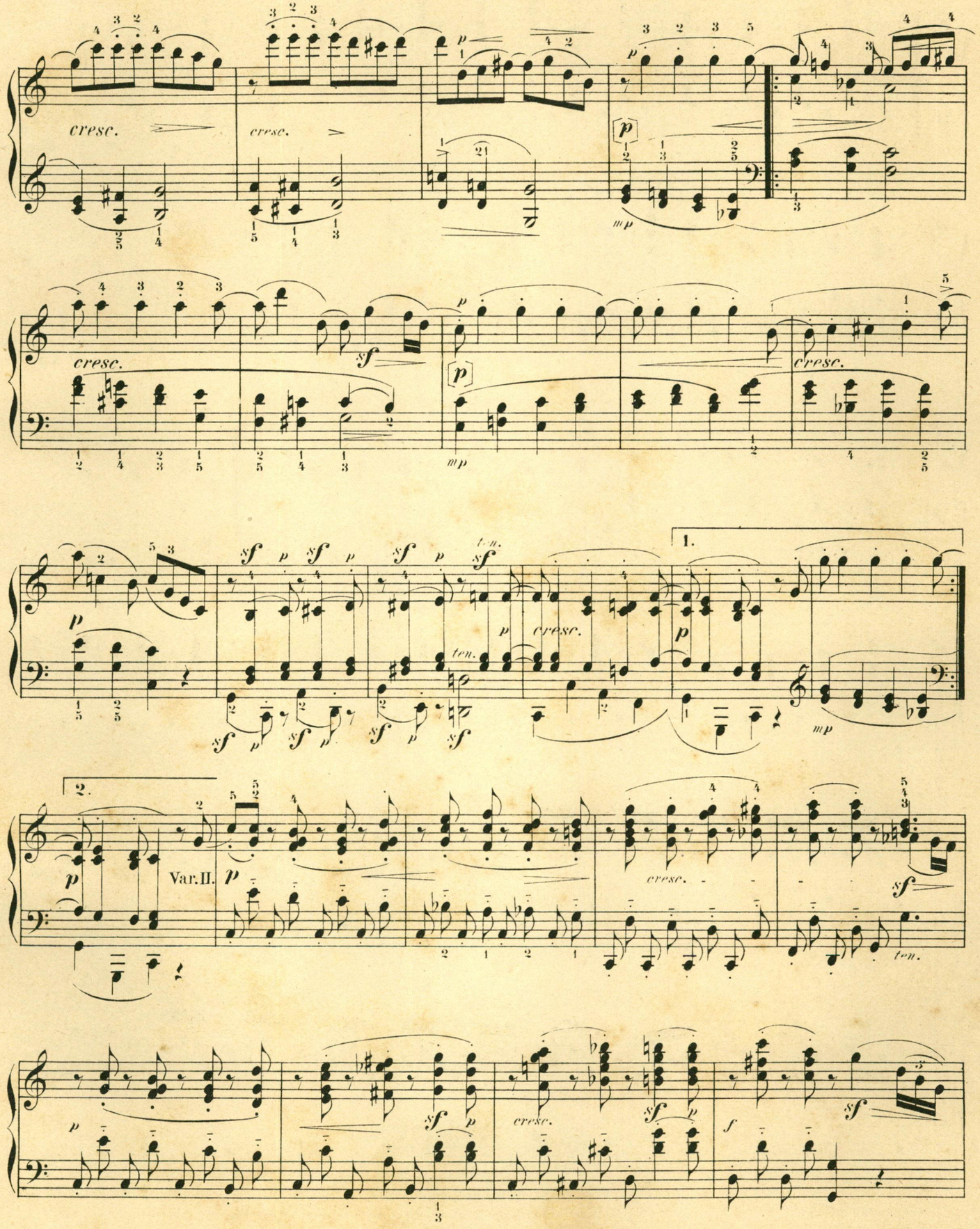
a) Wie Seite 169, b)

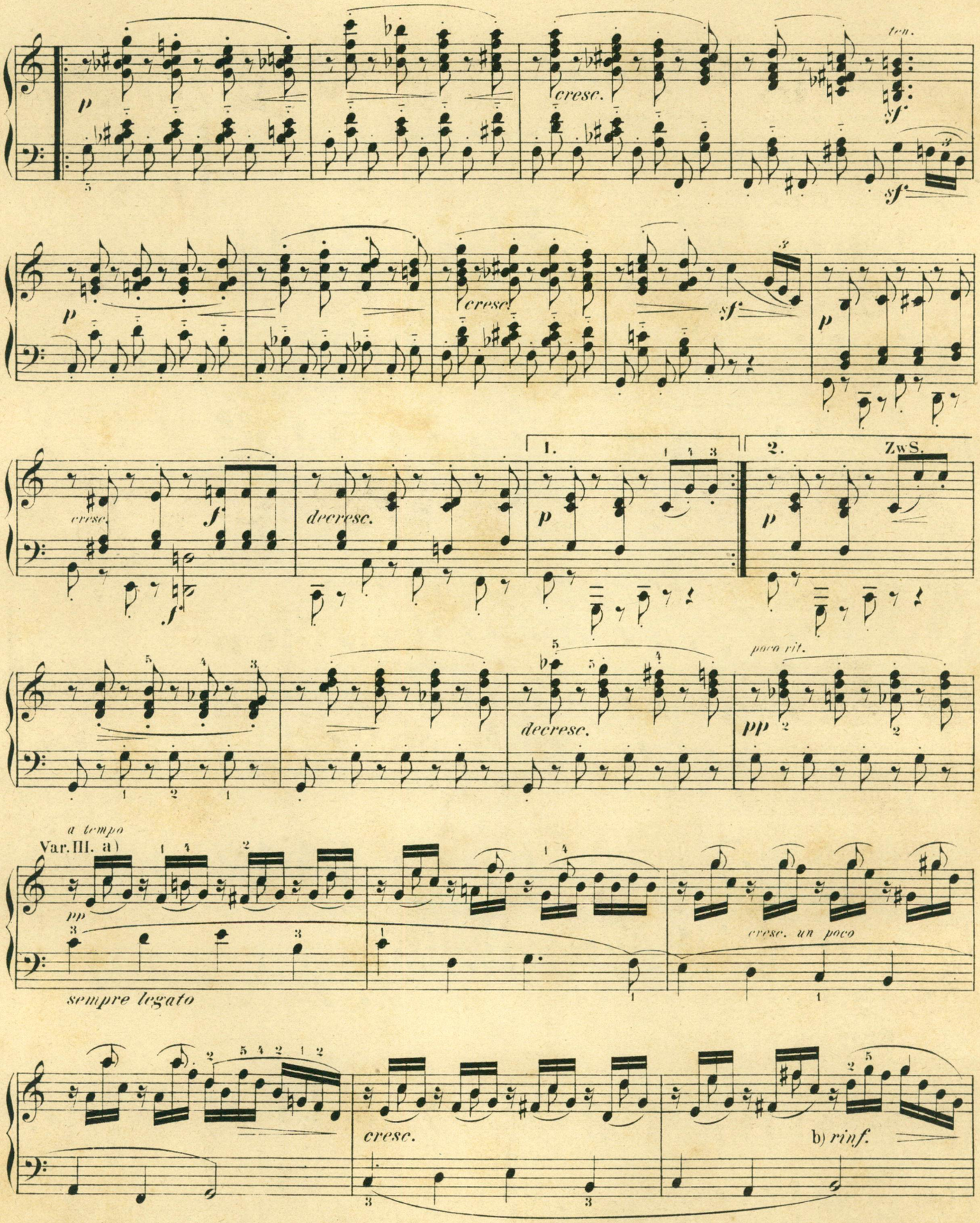
Andante. ♩ = 76.

La prima parte senza replica.



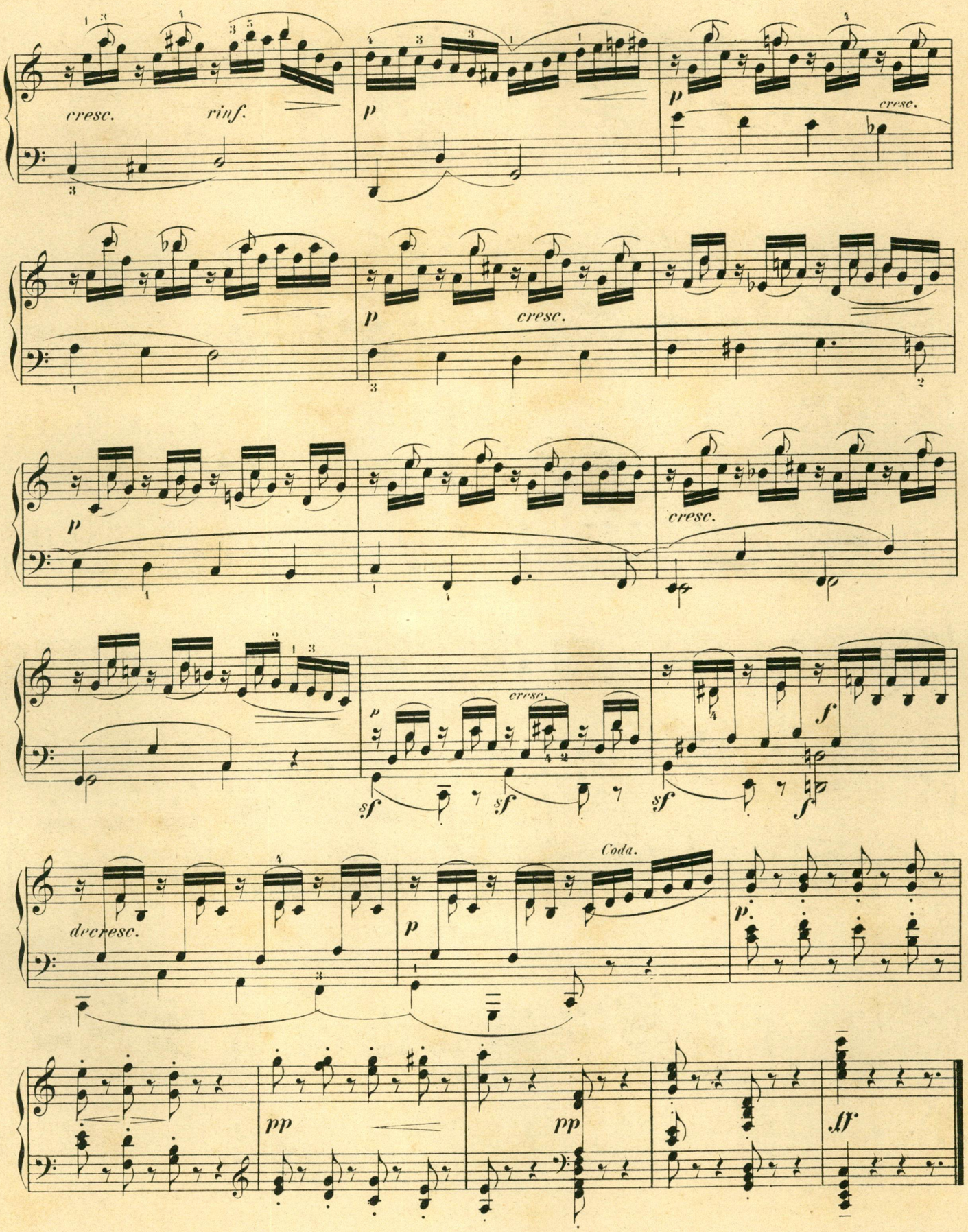
a) *mp (mezzo piano,)* ziemlich schwach,) bedeutet einen zwischen *p* und *mf* stehenden Grad von Tonstärke. In dieser ganzen Variation (mit Ausnahme der 4 Schlusstakte) muss die Hauptmelodie, welche in der Mittelstimme (Takt 1 nach dem Repetitionszeichen in der höheren Mittelstimme) liegt, deutlich als solche heraustreten.


cresc.
cresc.
p
mp
cresc.
sf
p
mp
cresc.
p
sf
ten.
cresc.
1.
mp
2.
Var. II.
p
cresc.
sf
ten.
p
sf
cresc.
f
sf



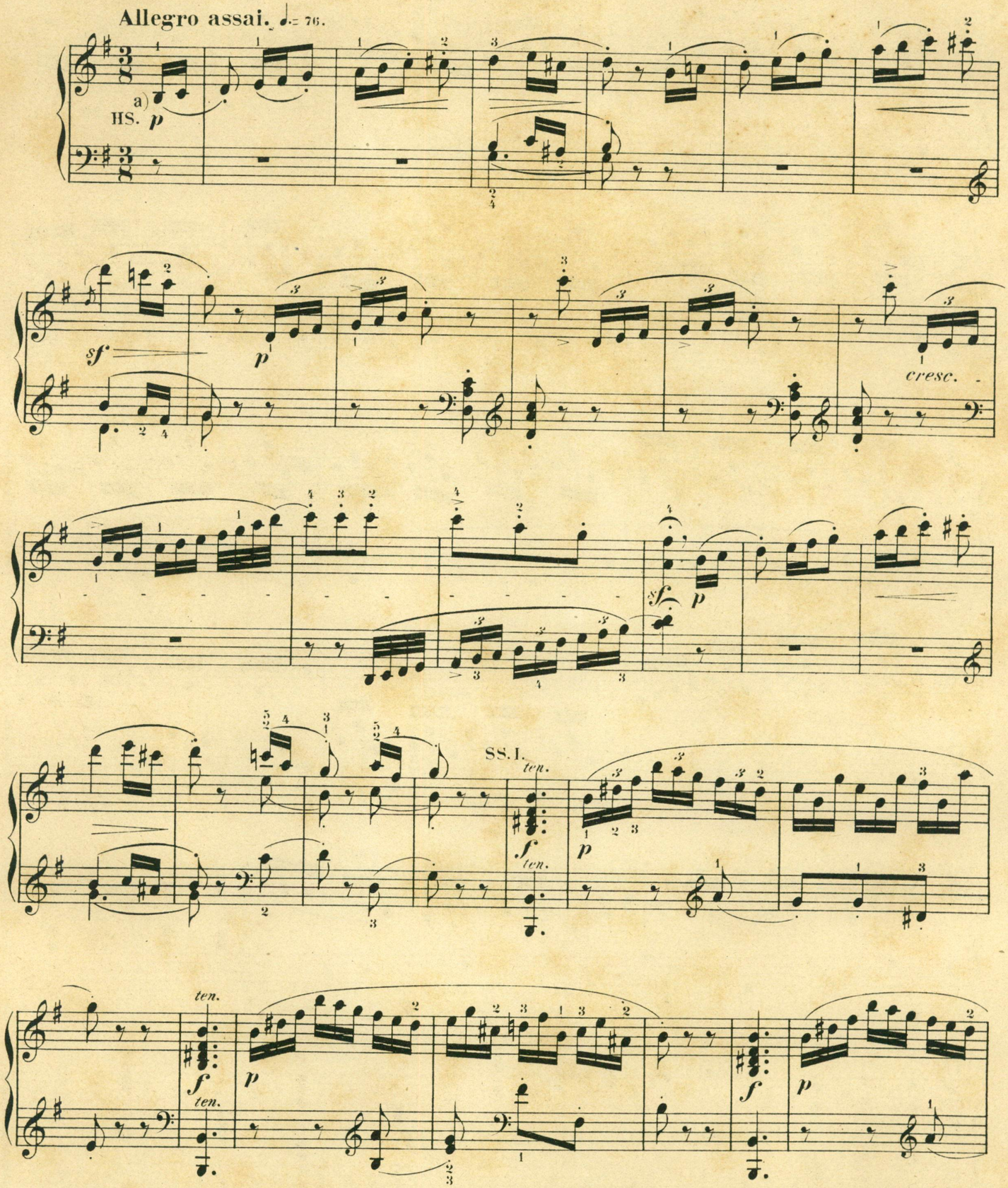
a) Die von uns durch besondere Achtel- oder Viertel-Striche bezeichneten Melodienoten lasse man nicht blos dem entsprechend liegen, sondern hebe sie auch leise hervor; am meisten zurücktreten (mehr noch als die Bassstimme) muss die erste und letzte Note einer jeden solchen aus drei 16teln bestehenden Figur.

b) *rinforzando* bedeutet hier, wie öfters, ein stärkeres Hervorheben nicht blos einer einzelnen Note, sondern einer ganzen Stelle.

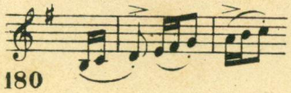
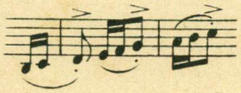
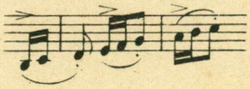

cresc.
rinf.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
sf
sf
sf
f
Coda.
decresc.
p
p.
pp
pp
ff

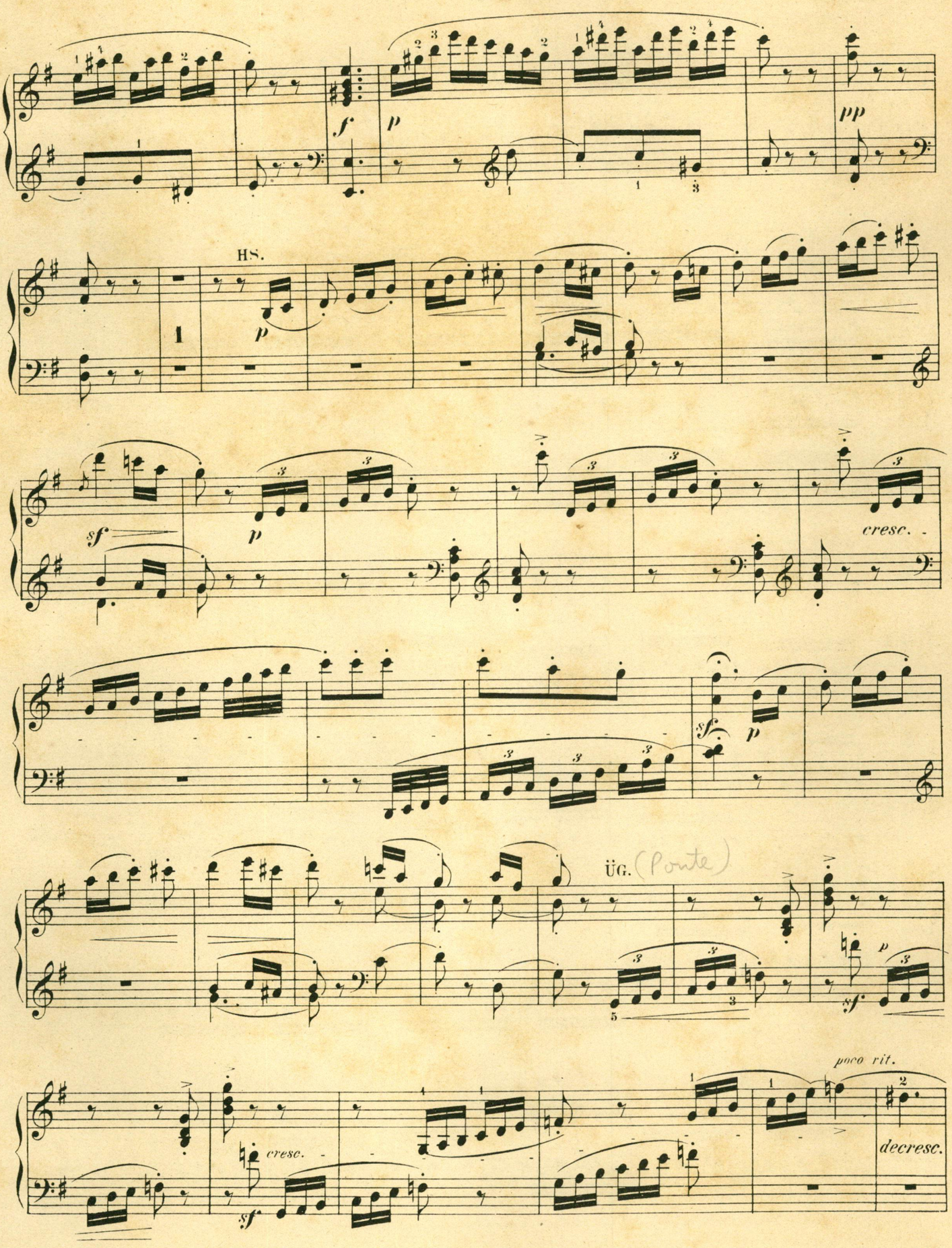
Scherzo.

Allegro assai. ♩. = 76.



a) Man halte die drei Noten dieses Motivs durchgängig sauber und exact auseinander und lasse dabei immer die Taktstellung desselben durch richtige (aber ja nicht derbe) Accentuation herausfühlen, nämlich:

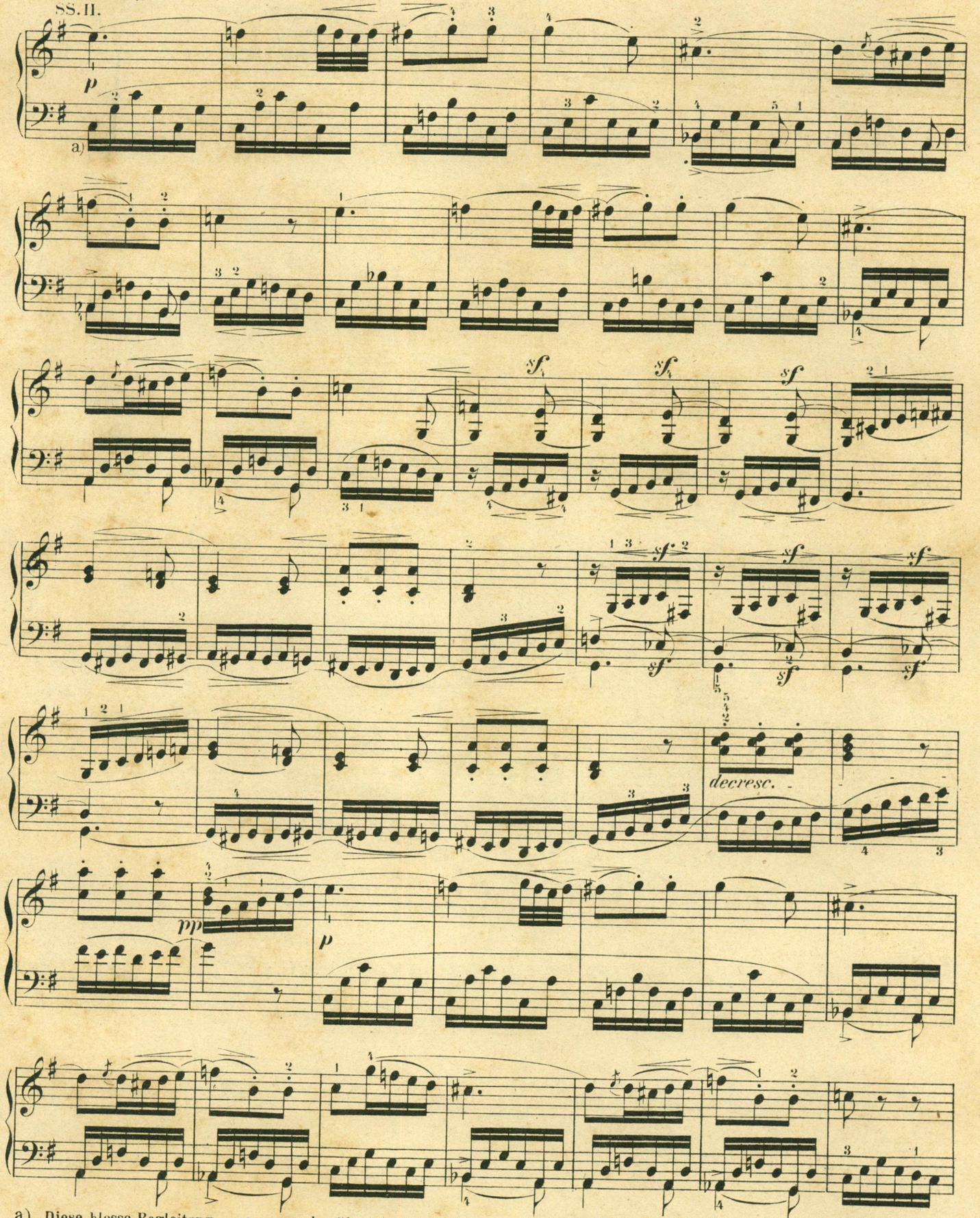

und nicht:

auch nicht:



f
p
pp
HS.
p
sf
p
cresc.
sf
p
ÜG. (Ponte)
p
sf
poco rit.
cresc.
sf
decresc.

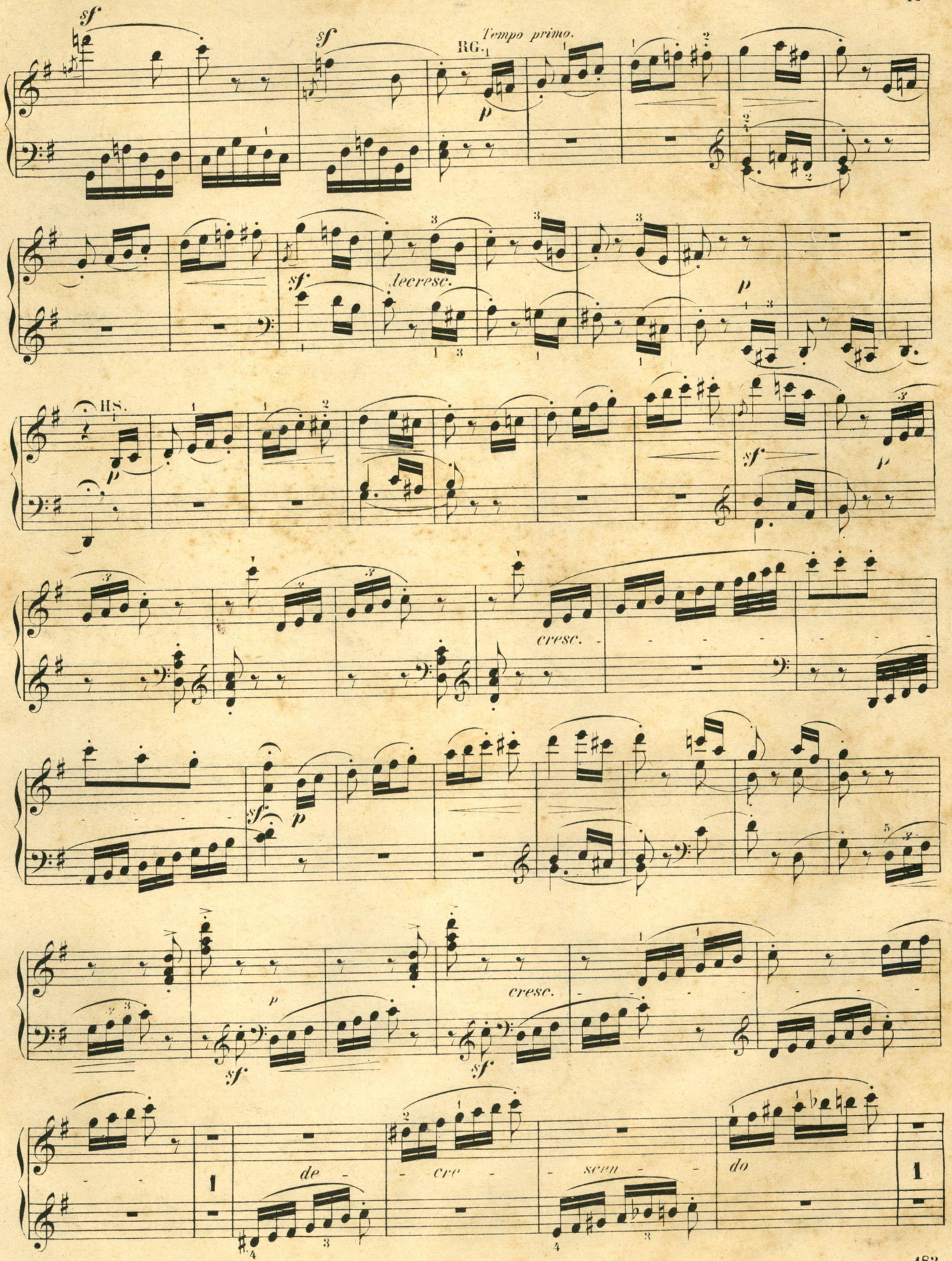
a tempo, ma meno mosso un pochettino ♩.= 69.

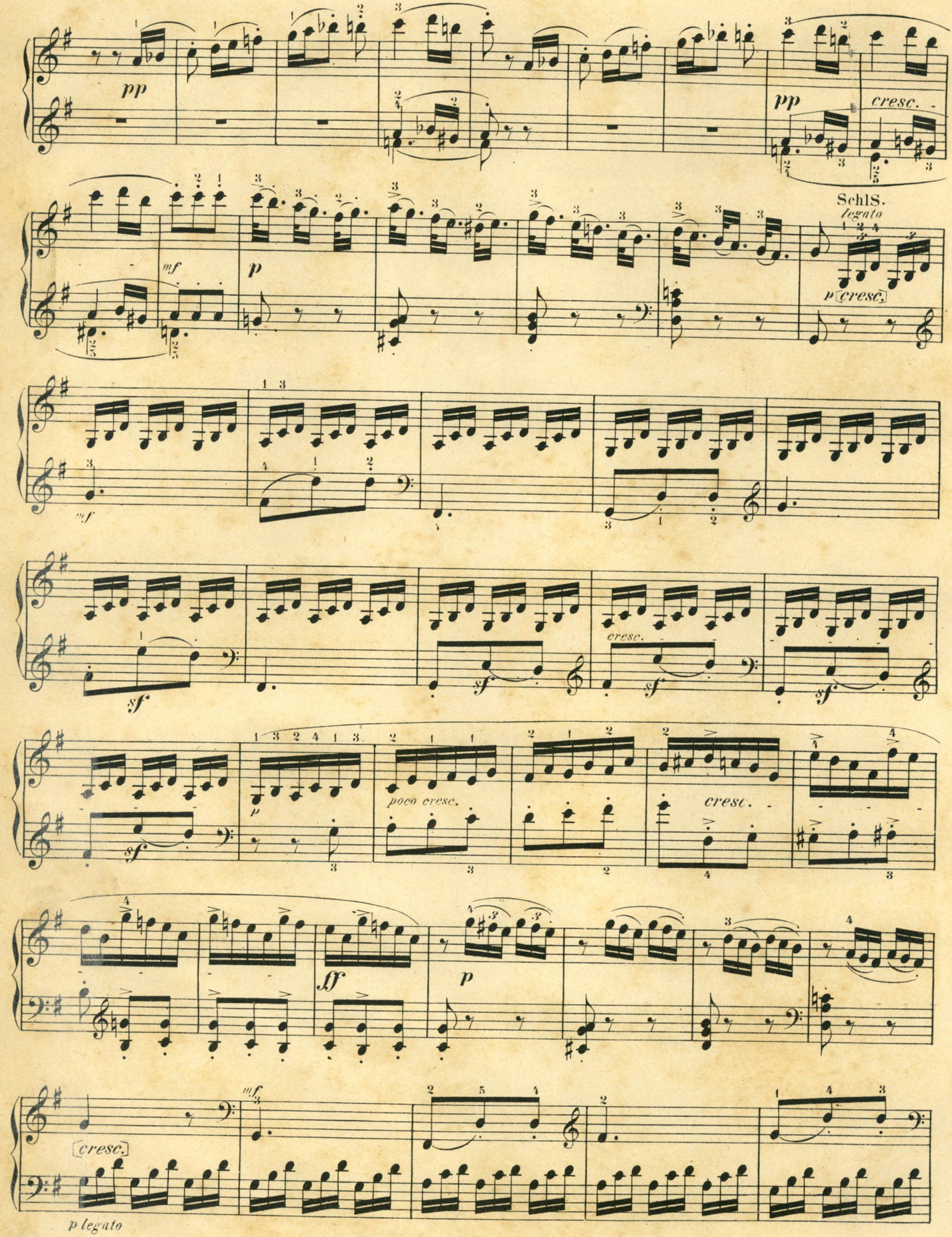
cantabile

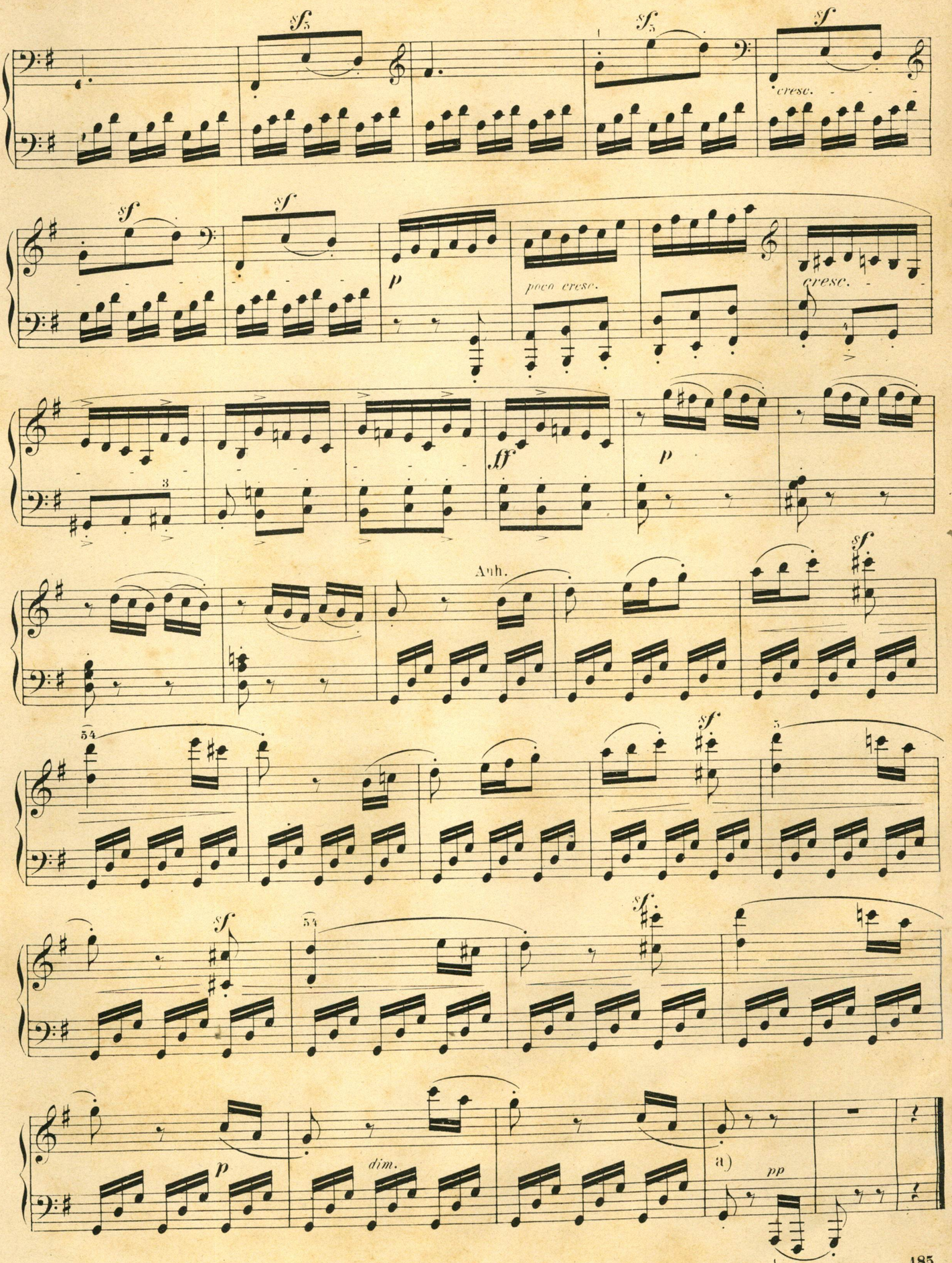
SS. II.



a) Diese blosse Begleitung muss gegen die Oberstimme zurücktreten: auch die späteren gehaltenen Noten sind zwar etwas herauszuheben, aber immer noch in Unterordnung unter die Melodie.


sf
sf
Tempo primo.
RG.
p
sf
decresc.
p
HS.
p
sf
p
cresc.
sf
p
p
cresc.
sf
sf
de
cre
scen
do


pp
pp
cresc.
Schls.
legato
mf
p
p cresc.
mf
sf
sf
cresc.
sf
sf
p
poco cresc.
cresc.
sf
ff
p
mf
cresc.
p legato



a) Nicht retardiren.